

La couleur de la ruine et le salpêtre de la Bastille
Topographie de la patine architecturale au siècle des Lumières

Nicolas Gaudreau

Thèse

présentée

au

Département d'histoire de l'art

Comme exigence partielle au grade de
philosophae doctor (Ph.D.)
Université Concordia
Montréal, Québec, Canada

Octobre, 2005

© Nicolas Gaudreau, 2005



Library and
Archives Canada

Bibliothèque et
Archives Canada

Published Heritage
Branch

Direction du
Patrimoine de l'édition

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file Votre référence

ISBN: 978-0-494-16301-6

Our file Notre référence

ISBN: 978-0-494-16301-6

NOTICE:

The author has granted a non-exclusive license allowing Library and Archives Canada to reproduce, publish, archive, preserve, conserve, communicate to the public by telecommunication or on the Internet, loan, distribute and sell theses worldwide, for commercial or non-commercial purposes, in microform, paper, electronic and/or any other formats.

The author retains copyright ownership and moral rights in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

AVIS:

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque et Archives Canada de reproduire, publier, archiver, sauvegarder, conserver, transmettre au public par télécommunication ou par l'Internet, prêter, distribuer et vendre des thèses partout dans le monde, à des fins commerciales ou autres, sur support microforme, papier, électronique et/ou autres formats.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms may have been removed from this thesis.

Conformément à la loi canadienne sur la protection de la vie privée, quelques formulaires secondaires ont été enlevés de cette thèse.

While these forms may be included in the document page count, their removal does not represent any loss of content from the thesis.

Bien que ces formulaires aient inclus dans la pagination, il n'y aura aucun contenu manquant.


Canada

ABSTRACT

La couleur de la ruine et le salpêtre de la Bastille
Topographie de la patine architecturale au siècle des Lumières

Nicolas Gaudreau
Concordia University, 2005

The place of patina, or weathering, in the architecture of the Enlightenment has been somehow neglected by historians of architecture. This study aims at showing that patina became an important issue of architecture in England and France during the second half of the eighteenth century. First, this thesis looks at the patina of painting and sculpture, which was already a topic of interest in the artistic world. The patina of architecture only grew in importance during the eighteenth century. It was then that it became more and more present in architectural representations, especially in the numerous views of Antique ruins. Patina also became increasingly popular and discussed among garden architects and theoreticians, who appreciated its contribution to landscape harmony. At the same time, the theoreticians of the Picturesque mentioned patina as a central characteristic of rustic and vernacular architecture. While patina was adopted in the garden and incorporated into the aesthetics of the Picturesque, it did not raise the same enthusiasm in the city. On the contrary, at a time of hygiene reform, patina was considered filthy and seen as a symptom of contamination. As a result, weathered and dirty surfaces were frenetically cleaned and whitewashed. Architects were no longer ready to accept the forming of patina on their work. Such a reaction was no surprise since classical architecture had always considered as its task to conceive an abstract idea of a building. The physical relation of architecture to its environment was not an important concern, and it was left to technical innovation to guarantee immutability. Finally, patina also raises the question of time in architecture. Resistance to patina occurred in places where relation to time was problematic. Such was the case in eighteenth-century European culture.

REMERCIEMENTS

J'aimerais d'abord remercier Olivier Asselin, mon directeur. Ce fut un réel plaisir de travailler sous la supervision de cet homme charmant, curieux et dont l'ouverture d'esprit est remarquable. Maître de la nuance, saisissant avec justesse les enjeux des différents problèmes auxquels il fait face, Olivier est doté d'une prestance intellectuelle qui suffit à lui conférer l'autorité nécessaire à sa fonction. Son approche de la direction de thèse est parfaitement équilibrée. Tout en sachant m'orienter dans mes moments de doute, il a toujours conservé assez de réserve pour je garde le sentiment de rester maître de mon projet.

C'est grâce à Johanne Lamoureux, professeure à l'Université de Montréal, que j'ai pu rencontrer Olivier. Après avoir dirigé mon mémoire de maîtrise, elle a montré un intérêt constant pour l'évolution de mes recherches et de ma carrière. Par sa bienveillance et sa fidélité envers un ancien étudiant, Madame Lamoureux démontre la profondeur de son engagement de pédagogue et de belles qualités humaines.

Bien que la structure éclatée du programme de doctorat conjoint en histoire de l'art et le hasard des choix de séminaires n'aient pas favorisé le tissage de liens intellectuels privilégiés avec des membres du corps professoral de l'Université Concordia, j'ai tout de même pu goûter l'atmosphère de ce département (je n'oublierai pas les bons moments passés dans la diathèque à l'époque où elle était dirigée par Janice Anderson). Je voudrais surtout remercier le docteur Loren Lerner, qui a

supervisé avec professionnalisme mes premières expériences d'enseignement. Je suis aussi reconnaissant envers l'université d'avoir accepté que je poursuive ma thèse sous la direction d'Olivier Asselin après son départ pour l'Université de Montréal.

J'aimerais également exprimer ma gratitude envers le Centre Canadien d'Architecture. Cette institution dont la réputation d'excellence est méritée m'a accueilli pour un stage de recherche de quelques mois en m'octroyant, conjointement avec l'Université Concordia, une bourse conséquente. J'ai trouvé au CCA une véritable communauté intellectuelle où j'ai pu discuter de mon projet avec diverses personnes compétentes, employés, conservateurs et chercheurs invités. Parmi les employés du CCA, j'aimerais souligner la coordination efficace et sympathique d'Alexis Sornin, qui fut chargé de m'accueillir. J'ai aussi trouvé chez Pierre-Édouard Latouche, conservateur adjoint de la collection des dessins et estampes, un interlocuteur privilégié. Logeant dans la bibliothèque, j'ai pu apprécier la qualité du travail et le dévouement des bibliothécaires, Pierre Boisvert, Paul Chénier, Renata Guttman et Suzie Quintal. Je voudrais enfin souligner la gentillesse et la contribution d'Isabelle Crépeau, du service des acquisitions.

Mes derniers remerciements vont à ma famille. Sans la collaboration et la patience d'Annie, mon épouse, je n'aurais jamais terminé ma thèse. Partageant mes angoisses, elle a su me donner du temps précieux en s'occupant de nos filles pendant les moments les plus cruciaux. Sans me tenir rigueur pour les fluctuations de mes

revenus, elle a aussi démontré beaucoup de patience en répétant inlassablement à ses collègues de travail le sujet de ma thèse.

Je voudrais enfin remercier mes parents. Parce qu'elle reflète leur goût de la culture et leur pratique innée de l'interdisciplinarité, cette thèse est aussi la leur. Je la leur dédie.

La réalisation de cette thèse fut rendue possible grâce à une bourse doctorale du FCAR et grâce à des bourses de la faculté des études supérieures de l'Université Concordia et de Power Corporation.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES.....	x
INTRODUCTION GÉNÉRALE.....	1
— La patine de l'architecture au dix-huitième siècle, une définition.....	12
— Quelle histoire de la patine?.....	15
— Contexte et période.....	31
— Corpus.....	32
— Plan de la thèse.....	33
PREMIÈRE PARTIE : LE SIÈCLE DE LA PATINE.....	37
CHAPITRE PREMIER : LES HISTORIENS DE L'ART, PIONNIERS DE L'ÉTUDE HISTORIQUE DE LA PATINE.....	37
Introduction.....	37
1.1 Peinture.....	37
— Le Temps allié (et ennemi) des Modernes chez Hogarth.....	40
— La patine de la peinture comme valeur ajoutée.....	45
— Simuler la patine.....	51
— Nettoyer et rafraîchir. La restauration contre la patine.....	53
1.2 Sculpture.....	58
— La patine du bronze.....	58
— Coups de burin et acqua di rota.....	60
Conclusion.....	63
CHAPITRE DEUXIÈME : LA PATINE DE L'ARCHITECTURE EN REPRÉSENTATION.....	65
Introduction.....	65
2.1 Figures de la patine.....	71
— Archéologie.....	73
— Les ruines de Rome et de Grèce.....	75
— Piranèse.....	85
— Un contre-cas édifiant : les ruines de Lisbonne.....	87
— La ruine, genre pictural.....	90
— Décors de théâtre.....	98
— Autres décors.....	101
— La patine du liège, ou l'art de la phelloplastie.....	104
2.2 « It has the true rust of the Barons' War ». La patine des ruines de jardin.....	108
— Construire une ruine avec du neuf.....	120
— La réception des ruines, maintien du paradoxe de la patine.....	130
— Le rocher, proche parent de la pierre de ruine.....	136

Conclusion.....	143
CHAPITRE TROISIÈME : VERS UNE CONCEPTION	
ARCHITECTURALE DE LA PATINE.....	144
Introduction.....	144
3.1 La patine, un terme anachronique.....	146
— Sens original du mot patine.....	146
— Présence dans les dictionnaires de l'époque.....	147
— Examen de l'équivalent anglais <i>weathering</i>	148
3.2 Une terminologie périphérique ou comment ne jamais dire la patine.....	150
— Diderot. Une poétique de la ruine (presque) sans la patine..	151
— La couleur du temps et autres métaphores ou comment la rhétorique aide à ne pas <i>dire</i> la patine.....	156
— La végétation, première couleur de la ruine.....	159
— D'abord en finir avec le blanc.....	163
3.3 Dire (enfin!) la patine. L'esthétique du pittoresque.....	168
— Dans la nature, la beauté des vieilles surfaces.....	172
— L'écorce des vieux arbres.....	173
— Les rochers, ruines naturelles.....	174
— La ruine pittoresque.....	175
— « A building of a quiet tint ».....	182
3.4 Que vienne la patine. Le pittoresque appliqué.....	185
— « You must put your ruin at last into the hands of nature to finish », ou de la difficulté de la ruine artificielle.....	186
— La patine, principe oublié de l'architecture pittoresque.....	189
— Humphrey Repton.....	192
— James Malton, William Atkinson et le cottage rustique.....	193
Conclusion.....	198
DEUXIÈME PARTIE : LES INFORTUNES DE LA PATINE.....200	
CHAPITRE QUATRIÈME : DE LA PATINE COMME SALETÉ.....200	
Introduction	200
— Le difficile retour de Gilpin à Londres.....	200
4.1 La patine exclue de la ville.....	209
— La fumée de charbon. Préhistoire de la pollution atmosphérique en Angleterre.....	210
— La déplorable malpropreté de Paris.....	216
4.2 Sus à la patine! La réforme des hôpitaux et des prisons.....	219
— L'Angleterre à l'avant-garde avec John Howard.....	222
— La réforme en France.....	227
— La patine tragique. Des prisons imaginaires de Piranèse au cachot de la Bastille.....	230
4.3 Mercier et les blanchisseurs d'églises.....	233
Conclusion.....	235

CHAPITRE CINQUIÈME : LA PATINE, DONNÉE IMPENSÉE DE L'ARCHITECTURE DES LUMIÈRES.....	236
Introduction.....	236
5.1 La maîtrise du temps comme enjeu de l'architecture de Vitruve à Ledoux.....	239
— Ellipse de la patine chez Vitruve.....	239
— Alberti et le fantasma de la pierre idéale.....	241
— Frémin, précurseur de l'esprit des Lumières.....	244
— Jacques-François Blondel, pédagogue de la résistance à la patine.....	245
— La poésie de l'architecture chez Boullée.....	249
— Ledoux et la simplification des formes.....	254
5.2 Le point de vue de l'assemblée académique.....	257
— Le dessin académique en crise.....	258
— Un brevet pour une cure de jouvence.....	261
Conclusion.....	266
CHAPITRE SIXIÈME : LA PATINE, COULEUR DE L'HÉTÉROCHRONIE DU JARDIN AU SIÈCLE DES LUMIÈRES.....	268
Introduction.....	268
6.1 La blancheur immaculée de l'utopie.....	269
6.2 Le temps du jardin.....	273
— Le jardin comme hétérotopie.....	273
— Réintroduction du temps dans le jardin des Lumières.....	276
— L'état des jardins du Grand Siècle au siècle des Lumières.....	278
— Le jardin pittoresque.....	282
— Le jardin, un territoire convoité.....	288
6.3 Les leçons de l'hétérochronie du jardin.....	296
Conclusion.....	301
CONCLUSION GÉNÉRALE.....	303
— La surface comme objet historique	303
— La patine, clé d'interprétation de l'architecture des Lumières.....	307
— Usage historiographique de la patine.....	312
— La patine de l'architecture, demain.....	318
BIBLIOGRAPHIE.....	320
ANNEXE	338

LISTE DES FIGURES

Toutes les sources numérisées ont fait l'objet d'une vérification en octobre 2005.

1.
R.B. White, *The Changing Appearance of Buildings*, Londres, Her Majesty's Stationery Office, 1967, p. 21 (fig. 15) et 31 (fig. 24).
2.
a. John Ruskin, Arabian « Windows in Campo Sta Maria mater Domini », aquarelle, in Ruskin's *Venice : The Stones Revisited*, présentation et photographies de Sarah Quills, introduction de Alan Windsor, Aldershot, Ashgate, 2000. p. 90.
b. John Ruskin, *Decoration by Disks : du Palazzo dei Badoari Partecipazzi*, aquarelle, in *Ibid.*, p. 98.
3.
William Hogarth, *Time Smoking a Picture*, 1761, gravure
a. In Artofthe print, [En ligne].
http://www.artoftheprint.com/jpegimages/hogarth_william_timesmokingapicture.jpg
b. In [En ligne].
<http://www.peterwestern.f9.co.uk/hogarth/Time%20Smoking%20a%20Picture.gif>
4.
Stefano Du Perac (Étienne Du Pérac), « Le Colisée », in *Vestigi dell'antichità di Roma raccolti e ritratti in persectiva con ogni diligentia da Stefano Du Perac Parisino*, présentation par Rudolf Wittkower, Milan, Silvana, 1990 (1575), planche 16.
5.
Stefano Du Perac, « Les Termes de Caracala », in *Ibid.*, planche 21.
6.
Stefano Du Perac, « Le cirque de Marcellus », in *Ibid.*, planche 38.
7.
Antoine Babuty Desgodetz, « Arc de Titus », in *Les Édifices Antiques de Rome dessinés et mesurés très exactement*, Paris, Jean Baptiste Coignard, imprimeur du Roy, 1682.
8.
Desgodetz, Antoine Babuty, « Second ordre du théâtre de Marcellus », in *Ibid.*, p. 299.
9.
a. Richard Pococke, « A Plan, View, Section of a temple at Baalbeck », in *A Description of the East and Some Other Countries*, 3 vol., Londres, W. Bowyer, 1743-45, Vol. II planche X, p. 108 no 1.
b. « A new view of the back part of the semicircular temple at Baalbeck », in *Ibid.*, Vol. II, planche XI, p. 108 no 2.
10.
a: Richard Pococke, « A view of the temple at Baalbeck », in *Ibid.*, Vol. II, planche XIII, p. 108, no 4.
b: Richard Pococke, « A view of one end and part of the side of the temple at Baalbeck », in *Ibid.*, Vol. II, planche XV, p. 109, no 2.

11.
Robert Wood, « View of Both Temples, in Their Present States, From the West », in *The Ruins of Balbec, Otherwise Heliopolis in COELO Syria*, Londres, 1757, planche XXI.
12.
Robert Wood, « View of Both Temples, in Their Present States, From the South », in *Ibid.*, Planche XXIV.
13.
Robert Wood, « View of the Inside of the Temple from the Door, in it's Present State », in *Ibid.*, planche XXXV.
14.
Robert Wood, « Back View of the Circular Temple in it's Present State », in *Ibid.*, planche XLIV.
15.
Robert Wood, « Perspective View of the Temple Last Described, in its Present State », in *Ibid.*, planche XLI
16.
James Stuart et Nicholas Revett, « Vue de la façade est du temple de Minerve », in *The Antiquities of Athens*, Londres, 1762-1816, vol. II, chap. I, pl. I.
17.
James Stuart et Nicholas Revett, Vue du temple d'Erechtheus, in *ibid.*, vol. II, chap. II, Pl. I.
18.
James Stuart et Nicholas Revett, « Vue du temple de Thésée », in *ibid.*, vol. III, chap. I, pl. I.
19.
James Stuart et Nicholas Revett, « Vue de l'Arche de Thésée, ou d'Hadrien », in *ibid.*, vol. III, chap. III, pl. I.
20.
James Stuart et Nicholas Revett, « The Choragic Monument of Lysicrates, commonly called the Lanthorn of Demosthenes », in *ibid.*, vol. I, chap. IV, pl. I (État actuel inséré dans l'hospice des Capucins) et pl. III (reconstitution).
21.
Robert Adam, « View of the Porta Ferrea », in *Ruins of the palace of the Emperor Diocletian at Spalatro in Dalmatia*, 1764, planche XVII, in site de la Digital Collection for the Decorative Arts and Material Culture de l'Université du Wisconsin, [En ligne].
<http://images.library.wisc.edu/DLDecArts/EFacs/AdamRuins/M/0063.jpg>
22.
Robert Adam, « View of the Temple Aesculapius », in *ibid.*, plate XLI, in *ibid.*
<http://images.library.wisc.edu/DLDecArts/EFacs/AdamRuins/M/0087.jpg>
23.
Robert Adam, View of the aqueduct which conveyed water from Salona to the palace, in *ibid.*, planche LXI, in *ibid.*
<http://images.library.wisc.edu/DLDecArts/EFacs/AdamRuins/M/0101.jpg>

24.
Robert Adam, « Frontispiece », in *ibid.*, planche I in *ibid.*
<http://images.library.wisc.edu/DLDecArts/EFacs/AdamRuins/M/0004.jpg>
25.
Robert Adam, « View of the peristylum of the palace », in *ibid.*, planche XX, in *ibid.*
<http://images.library.wisc.edu/DLDecArts/EFacs/AdamRuins/M/0067.jpg>
26.
a. Thomas Major, « A North View of the City of Paestum Taken From Under the Gate », in *The Ruins of Paestum, Otherwise Posidonia, in Magna Grecia*, 1768, planche III.
b. Thomas Major, « View of the Hexastyle Ipetral Temple From the South », in *ibid.*, planche VII.
27.
Giovanni Battista Piranesi, « Ruine du Temple de Castor et Pollux », in *Antichità di Cora*, 1764, planche II, gravure, in *Piranesi: Etchings and Drawings*, selected and with an introduction by Roseline Bacou, Boston, New York Graphic Society, 1974, p. 110.
28.
Giovanni Battista Piranesi, « Le Panthéon », in *Vedute di Roma*, 1761, planche 60.
29.
Giovanni Battista Piranesi, « Les trois temples », in *Différentes vues des quelques restes de trois grands édifices qui subsistent encore dans le milieu de l'ancienne ville de Pesto*, 1777-1778, planche III.
30.
Giovanni Battista Piranesi, « Arc de Titus », in *Antichità romane de' tempi della Repubblica e de' primi imperatori*, 1748, planche 6, in *Piranesi: Etchings and Drawings*, *op. cit.*, p. 69.
31.
Giovanni Battista Piranesi, « Fontaine et grotte d'Égérie », 1766, in *Piranesi: Etchings and Drawings*, *op. cit.*, p. 155.
32.
Le Bas, Jacques Philippe, « Tour de S. Roch nommée vulgairement Tour du Patriarche », in *Recueil des plus belles ruines de Lisbonne causées par le tremblement et par le feu du premier Novembre 1755*, Paris, 1757, planche I.
33.
Le Bas, Jacques Philippe, « Eglise de S. Paul », in *ibid.*, planche II.
34.
Le Bas, Jacques Philippe, « La Cathédrale », in *ibid.*, planche III.
35.
Le Bas, Jacques Philippe, « L'Opéra », in *ibid.*, planche IV.
36.
Le Bas, Jacques Philippe, « Eglise de Saint Nicolas », in *ibid.*, planche V.
37.
Le Bas, Jacques Philippe, « Place de la Patriarchale », in *ibid.*, planche VI.

38.
Pierre Patel, dit le vieux, *Paysage avec le repos pendant la fuite en Égypte*, 1662, huile sur cuivre, collé sur masonite et parqueté, 26 x 35,2 cm, Musée des beaux-arts du Canada (n° 17608), in site du Musée des beaux-arts du Canada, [En ligne].
http://cybermuseum.gallery.ca/cybermuseum/enthusiast/provenance/works_f.jsp?mkey=9427&artistid=4210
39.
Sébastien Bourdon, *L'Auberge dans les ruines antiques* (aussi appelée *À la pyramide*), c.1635, huile sur toile; 0.502 x 0.648 m., Montréal, Musée des Beaux-Arts (Inv. 953.1083), in *Guide Musée des Beaux-Arts de Montréal*, Montréal, Musée des Beaux-Arts de Montréal, 2003, p. 125.
40.
Sébastien Bourdon, *Halte de soldats ; dit autrefois Halte de bohémiens*, Date inconnue, huile sur toile, 43 x 58 cm, Paris, Musée du Louvre (N° d'inventaire: INV 2818), in site Joconde, catalogue des collections de France, [En ligne].
<http://www.culture.gouv.fr/documentation/joconde/fr/pres.htm>
41.
Jean Nicolas Servandoni, *Ruines de monuments antiques* (Morceau de réception à l'Académie), 1731, huile sur toile, 260 x 195 cm, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts (n° d'inventaire: Pture MRA 113), in *ibid.*
42.
a. Giovanni Paolo Pannini, *Ruines antiques avec la pyramide de Caius Cestius*, Date inconnue, huile sur toile, 50 x 65 cm, Paris, Musée du Louvre (n° d'inventaire: MI 873), in *ibid.*
b. Giovanni Paolo Pannini, *Ruines*, Date inconnue, huile sur toile, 34.5 x 112.8 cm, Valenciennes, Musée des Beaux-Arts (n° d'inventaire P.46.1.190), in *ibid.*
43.
Hubert Robert, *La Maison Carré, les arènes et le tour Magne à Nîmes*, 1786, huile sur toile, 243 x 244 cm, Paris, musée du Louvre, in *ibid.*
44.
Hubert Robert, *Le temple en ruines; paysans autour d'une marmite*, 1783, huile sur toile, dimensions inconnues, Paris, musée du Louvre, in *ibid.*
45.
Hubert Robert, *Jeunes filles dansant autour d'un obélisque*, 1798, huile sur toile, 120 x 99 cm, Montréal, Musée des Beaux-Arts, in *Guide Musée des Beaux-Arts de Montréal, op. cit.*, p. 144.
- 46.a. Hubert Robert, *Vue de la grande galerie du Louvre en ruines*, 1796, huile sur toile, 115 x 145 cm, Paris, Musée du Louvre (N° d'inventaire : RF 1975-11), in site Joconde, *ibid.*
b. Hubert Robert, *Vue imaginaire de la grande galerie du Louvre en ruines*, 1796, huile sur toile, 32.5 x 40 cm, Paris, Musée du Louvre, (N° d'inventaire RF 1961-20), in *ibid.*
47.
Pierre Antoine de Machy, *Un temple en ruines*, date inconnue, huile sur toile, 161 x 129 cm, Paris, Musée du Louvre, in *ibid.*

48.
 a. Richard Wilson, *Villa d'Hadrien à Tivoli*, c. 1765, huile sur toile, 356 x 254 mm, Tate Gallery, Londres, (N° d'inventaire : N00302), in site de la Tate Gallery, [En ligne].
<http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?workid=16226&searchid=13289>
 b. Richard Wilson, *Villa de Mécènes à Tivoli*, c. 1765, huile sur toile, 361 x 254 mm, Tate Gallery, Londres (N° d'inventaire : N00303), in *ibid.*
49.
 Giuseppe Bibbiena, *Forum*, Date inconnue, Turin, Bibliothèque nationale.
 Reproduction tirée de Mercedes Viale Ferrero, *La scenografia del '700 e i fratelli Galliari*, Turin, Edizioni d'Arte Fratelli Pozzo, 1963, p. 115.
50.
 Filippo Juvarra, « Pianura con torre e porta », scène VII de *Ciro*, Rome théâtre Ottoboni, 1712. Reproductions tirées de Mercedes Viale Ferrero, *Filippo Juvarra, scenografo e architetto teatrale*, New York and London, Benjamin Blom inc., 1970, p. 199.
 . Plume, aquarelle grise et sépia, 28.7 x 21.4 cm, Londres, Victoria and Albert Museum Gravure du livret, 14 x 9 cm, Florence, bibliothèque Marucelliana
51.
 a. Fabrizio Galliari, « Porto di Canopo », pour *Nitteti*, Turin, 1758, Milan, Académie di Brera), plume. Reproduction tirée de Ferrero, *La scenografia del '700 e i fratelli Galliari*, *op. cit.*, p. 150.
 b. Fabrizio Galliari, « Rovine d'antico anfiteatro », pour *Enea nel Lazio*, Turin, 1760, Varese, fondation Pogliaghi, plume et lavis. Reproduction tirée de *ibid.*, p. 151.
52.
 a. Fabrizio Galliari, « Ruines », pour *Lucio Silla*, Milan, 1772, Milan, Académie di Brera, plume et lavis. Reproduction tirée de *ibid.*, p. 177.
 b. Fabrizio Galliari, « Vestibolo di un serraglio di fiere », pour *Calipso*, Turin, 1777, Turin, Museo Civico. Reproduction tirée de *ibid.*, p. 190.
53.
 Giuseppino Galliari, *Ruines*, c. 1789-92, Turin, Museo Civico. Reproduction tirée de *ibid.*, p. 217.
54.
 E. Rooker (?) d'après Canaletto, *Vue du trompe-l'œil de Vauxhall représentant les ruines de Palmyre*, c.1760, gravure. Reproduction tirée de John Dixon-Hunt, *Gardens and the Picturesque: Studies in the History of Landscape Architecture*, Cambridge et Londres, The MIT Press, 1992, p. 57.
55.
 Giovanni Altieri, *L'Acropole de Tivoli*, date inconnue, maquette de liège, in Valentin Kockel, *Phelloplastica. Modelli in sugero dell'architettura antica nel XVIII secolo nelle collezioni di Gustavo III di Svezia*, Stockholm, Suecoromana III, 1998, p. 59
56.
 Antonio Chichi, *Temple de la fortune virile à Rome*, date inconnue, Musée des antiquités nationales à Saint-Germain-en-Laye, in Werner Szambien, *Le musée d'architecture*, Paris, Picard, 1988, fig. 108 et 109.

57.
Giovanni Altieri, *L'Acropole de Tivoli*, date inconnue, maquette de liège, in Valentin Kockel, *op. cit.*
58.
Sanderson Miller, Ruine gothique de Hagley Hall, Worcestershire, 1747-48, National Monument Record, Londres.
59.
Sanderson Miller, Ruine de Wimpole, c. 1749-1751, (Construite par C. Brown en 1768), in Barbara Jones, *Follies and Grottoes*, Londres, Constable, 1974 (1953).
60.
Sanderson Miller, dessin préliminaire de la ruine de Wimpole Hall, Cambridgeshire, c. 1749-1751, in *Visions of Ruins. Architectural Fantasies & Designs for Gardens Follies*, catalogue de l'exposition de The Soane Gallery, 1999, Londres, Sir John Soane's Museum, 1999, p. 19.
61.
Robert Adam, dessin pour le château ruiné de Tulloch Castle, c. 1790, in Stephen Astley, *Robert Adam's Castles*, Londres, The Soane Gallery, 2000, fig. 10, p. 13.
62.
a. Charles de Wailly, « Arc de triomphe du Nouvel Herculanum du château d'Enghien », 1781-82, in *Charles De Wailly, peintre architecte dans l'Europe des Lumières*, rédigé par Monique Mosser et Daniel Rabreau, catalogue de l'exposition de Paris, Hôtel de Sully, 23 avril-1er juillet 1979, Paris, Caisse nationale des monuments et des sites, 1979, pl. XIII.
b. Charles de Wailly, « Naumachie du Nouvel Herculanum du château d'Enghien », 1781-82, in *ibid.*, pl. IX.
63.
Thomas Sandby, dessin de pont ruiné pour Virginia Water, Surrey, c. 1765, Windsor Castle Royal Collection, in *Visions of ruins, op. cit.*, p. 37.
64.
« Ruine de Woodstock », gravure de Samuel Ireland d'après un dessin de 1714 et d'artiste inconnu conservé à la British Library, in *ibid.*, p. 7.
65.
a. Rievaulx Abbey, in site personnel sans titre, [En ligne].
http://eileanne.com/sitecosse/francais/images/lieux/popup/12a/popup12a_4.jpg
b. Fountains Abbey, in *Wikipedia, the free encyclopedia*, [En ligne].
http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Fountains_Abbey_view_2005-08-27.jpg
66.
Thomas Wright, *Shugborough*, 1740-50, in John Martin Robinson, *Shugborough*, Londres National Trust, 1989, p. 81.
67.
William Chambers, « Ruined Arch of Kew Garden », in *Plans, Elevations, Sections, and Perspective Views of the Gardens and Buildings at Kew in Surrey*, Londres, 1763. Photographie contemporaine par Mary Ann Sullivan, 2004, in site personnel, [En ligne].
<http://www.bluffton.edu/~sullivanm/england/london/kewgardens/kew3.html>

68.
Batty Langley, ruine, in *New Principles of Gardening: or, the Laying out and planting Parterres, Groves, Wildernesses, Labyrinths, Avenues, Parks, & c. after a more Grand and Rural Manner than has been done before*, Londres, 1728, pl. XXII.
69.
a. Batty Langley, ruines, in *ibid.*, pl. XIX.
b. Batty Langley, ruines, in *ibid.*, pl. XX.
c. Batty Langley, ruines, in *ibid.*, pl. XXI.
70.
Richard Wilson, *The Ruined arch at Kew Gardens*, c. 1671-72, Sir Brinsley Ford, in *Visions of Ruins*, *op. cit.*, p. 36.
71.
Attribué à Louis de Carmontelle, *Le Duc de Chartres recevant les clés de Carmontelle*, date inconnue, Musée Carnavalet, in Patricia Taylor, *Thomas Blaikie (1751-1938) : The Capability Brown of France*, East Linton, East Lothian, Écosse, Tuckwell Press, 2001, pl. 29.
72.
Louis de Carmontelle, « Ruine du Temple de Mars, Parc Monceau », in Carmontelle, *Jardin de Monceau*, 1779, pl. VI.
73.
Alexandre De Laborde, « Tour ruinée du jardin de Betz », in *Description des Nouveaux Jardins de la France*, 1808, in *Visions of Ruins*, *op. cit.*, p. 4.
74.
James Malton, *An Essay on British Cottage Architecture: Being an attempt to perpetuate on Principle, that peculiar mode of building, which was originally the effect of chance*, Londres, Gregg International, 1972 (1798), pl. 6.
75.
James Malton, *ibid.*, pl. 9.
76.
a. William Atkinson, *Views of Picturesque Cottages with Plans, Selected from a Collection of Drawings Taken in Different Parts of England, and Intended as Hints for the Improvement of Village Scenery*, Londres, Gregg reprint, 1971 (1805), pl. 2.
b. William Atkinson, *ibid.*, pl. 4.
77.
a. William Atkinson, *ibid.*, pl 9.
b. William Atkinson, *ibid.*, pl 11.
78.
Hubert Robert, *La Maison Carré, les arènes et le tour Magne à Nîmes*, 1786, huile sur toile, 243 x 244 cm, Paris, musée du Louvre, in site Joconde, *op. cit.*
- 79
Hubert Robert, *Démolition des maisons du pont Notre-Dame, en 1786*, 1786, huile sur toile, 73 x 140 cm, Paris, Musée du Louvre, in *ibid.*
80.
a. Giovanni Battista Piranesi, *Carceri d'invenzione*, première édition, premier état, pl. V, 1749-1750, in Miranda Harvey, *Piranesi: The Imaginary Views*, New York, Harmony Books, 1979, p. 35.

- b. Giovanni Battista Piranesi, *ibid.*, première édition, deuxième état, pl. X, 1750-c.1758, in *ibid.*, p. 49.
81.
Pierre Rousset, « Un bastiment quarré de vingt à vingt cinq toises en carré », Projet pour le concours du Grand Prix de 1731, deuxième prix, encre de Chine avec lavis, no 3: élévation antérieure (H: 39cm x L: 94 cm); no 4: élévation postérieure (H: 39 cm x L: 95.4 cm); no5: élévation latérale (H: 65.4 cm x L: 107 cm), Fonds de l'École des Beaux-Arts, in Jean-Marie Pérouse de Montclos, *Les prix de Rome. Concours de l'Académie royale d'architecture au XVIIIe siècle*, Paris, Berger-Levrault, École nationale supérieure des beaux-arts, 1984, p. 39.
82.
Jacques-Charles Bonnard, « Un hôtel Dieu pour douze cents lits », Projet pour le prix d'émulation d'août 1787, deuxième prix, encre de Chine avec lavis gris et rose, no 2: Coupe et élévation du bâtiment principal, élévation générale (H: 81.5 cm x L: 242 cm), Fonds de l'École des Beaux-Arts, in *ibid.*, p. 202.
83.
Pierre François Léonard Fontaine, « Un monument sépulcral pour les souverains d'un grand empire », projet pour le Grand Prix de 1785, deuxième prix, encre de Chine, entoilé, no 2: coupe générale avec élévation du monument principal (H: 74 cm x L: 212 cm), Fonds de l'École des Beaux-Arts, in *ibid.*, p. 193.
84.
Jean-Charles-Alexandre Moreau, « Un lazaret sur une île », projet pour le Grand Prix de 1784, deuxième prix, encre de Chine avec rehauts d'aquarelle bleus, verts, bruns, ocre, no 3: Élévation générale antérieure (H: 64.4 cm x L: 280.5 cm), Fonds de l'École des Beaux-Arts, in *ibid.*
85.
Pierre Antoine de Machy, *Vue de la colonnade du Louvre*, huile sur toile, dimensions inconnues, 1772, Paris, musée du Louvre, in site Joconde, *op. cit.*
86.
a. Antoine Watteau, *La Perspective*, c.1716-17, huile sur toile, 46.9 x 56.7 cm, Boston, Museum of Fine Arts (Marie Antoinette Evans Fund), in site du Museum of Fine Arts, , [En ligne].
<http://www.artchive.com/artchive/W/watteau/perspective.jpg.html>
b. Antoine Watteau, *La Partie quarrée*, date inconnue, huile sur toile, 49.5 x 64.8 cm, San Francisco, The Fine Arts Museums.
87.
a. Jean-Honoré Fragonard, *La Prise de la citadelle*, c. 1771-1773, huile sur toile, 317.5 x 243.84 cm, The Frick Collection, New York, numéro d'inventaire 1915.1.460, in site du musée, [En ligne].
[http://collections.frick.org/OBJ*45\\$14186*742935](http://collections.frick.org/OBJ*45$14186*742935)
b. Jean-Honoré Fragonard, *La Poursuite*, c. 1770-1773, huile sur toile, 317.82 cm x 215.58 cm, The Frick Collection, New York, numéro d'inventaire 1915.1.45, in site du musée, [En ligne]. [http://collections.frick.org/OBJ*46\\$14186*742967](http://collections.frick.org/OBJ*46$14186*742967)

88.

- a. Hubert Robert, *Les Bains d'Appolon*, 1776, huile sur toile, 124 x 191 cm, Versailles, musée national du château et des Trianons, in site Joconde, *op. cit.* b.
Hubert Robert, *L'Entrée du tapis vert*, 1776, huile sur toile, 124 h x 191 cm, Versailles, musée national du château et des Trianons, in *ibid.*

89.

- Jean-Honoré Fragonard, *Les Jardins de la Villa d'Este, Tivoli* (aussi appelé *Le Petit parc*), c. 1762-1765, huile sur toile, 36.6 x 45 cm, Wallace Collection, Londres, numéro d'inventaire P379, in site du musée, [En ligne].
http://www.wallacecollection.org/c/w_a/p_w_d/f/p/p379.htm

90.

- Hubert Robert, *Le Pont du Gard*, 1786, huile sur toile, 242 x 242 cm, Paris, Musée du Louvre, in site Joconde, *op. cit.*

INTRODUCTION GÉNÉRALE

La patine est-elle un terme d'architecture¹? Autrement dit, est-ce que l'altération dans le temps de la surface extérieure des bâtiments fait partie des données positives dont les architectes doivent tenir compte lors de la conception d'un nouvel édifice? Ou, au contraire, la patine n'est-elle qu'une corruption de l'œuvre d'architecture? Selon qu'il adopte l'un ou l'autre de ces points de vue, l'architecte peut tenter d'intégrer à son projet les modifications futures de sa création ou, au contraire, souhaiter qu'on les combatte par un entretien suivi et la recherche de matériaux de plus en plus résistants. Bien que nous ne pourrions cacher un préjugé favorable, la présente étude ne sera pas le lieu pour se prononcer sur la valeur architecturale de la patine. Nous proposons plutôt un point de vue historique et théorique.

Au cours du vingtième siècle, un pas important vers la pleine intégration de la patine au projet architectural a certainement été franchi. Le succès commercial du Corten², un matériau métallique destiné à se corroder rapidement, traduit ce désir de marquer la temporalité de l'architecture et son interaction avec l'environnement. De même, le choix de la brique, du crépi ou du béton brut relève souvent d'une même volonté de favoriser l'apparition de patine sur une construction neuve.

¹ C'est ainsi que Werner Szambien nomme les éléments de la doctrine architecturale de l'époque classique dans *Symétrie, goût, caractère. Théorie et terminologie de l'architecture à l'âge classique 1550-1800*, Paris, Picard, 1986.

² Ce matériau dont l'oxydation crée une couche protectrice contre la corrosion fut utilisé pour la première fois à des fins architecturales par Eero Saarinen lors de la réalisation du siège social de John Deere, situé à

Un article de 1910 paru dans *Cement Age*, un magazine financé par l'American Cement Company, témoignait déjà de cet usage intentionnel du béton brut. Soulignant les avantages d'une maison dont les murs extérieurs étaient faits de béton non traité, l'auteur anonyme de l'article écrivait :

All have seen the jig-saw cottage in the course of construction. There is something pleasing about the ugliest examples before the rough sheathing is covered, especially when the latter has become weather-stained. Then follow the precise clapboards, fresh paint and scroll work, and the house ceases to have any aesthetic merit. It is essential that this should happen to make the frame house habitable, but not because of any artistic reason. With the untreated concrete house there is evolved stability and weather-proof qualities, plus harmony in colour and texture³.

Consciemment ou non, de nombreux architectes ont réalisé les souhaits de la cimenterie en exploitant la richesse formelle et conceptuelle de la patine. Car cette dernière, en plus d'assurer le renouvellement des couleurs d'un bâtiment, peut en effet servir à exprimer un contenu symbolique.

Resting Place, un complexe funéraire réalisé en 2001 par les architectes allemands Andreas Meck et Stephan Köppel pour un cimetière munichois, témoigne de l'utilisation à la fois esthétique et symbolique que l'on peut faire de la patine⁴. Dans cet environnement sépulcral, le choix des matériaux découle de leur comportement dans le

Moline, dans l'Illinois. Pour un bref historique, voir « History of John Deere World Headquarters », [En ligne]. http://www.deere.com/en_US/attractions/worldhq/history.html

³ Anonyme, « A Concrete House with Untreated Surface Built of Giant Portland Cement », Compliments of the American Cement Company, *Cement Age*, février 1910, p. 3.

⁴ Pour une présentation du projet, voir anonyme, « *Resting Place* : Tectonic integrity is one of the main reasons why this funerary complex has appropriate dignity and quietness. It adds to a distinguished northern European tradition of making buildings in which rites of passage can be observed », *The Architectural Review*, vol. 210, no 1258, déc. 2001, p. 56-7.

temps : « All materials – concrete, stone, rusting steel and timber – are solid and untreated. The architects hope that their natural ageing and weathering will be a metaphor for the cycle of life. »⁵

Au cours des dernières années, diverses publications spécialisées ont traité de la patine architecturale en tirant les leçons du vieillissement prématuré de l'architecture du début du vingtième siècle. Il est vrai que l'architecture dite moderne, avec ses surfaces planes de crépi, de brique ou de ciment, fut particulièrement exposée à la patine (fig. 1). Alors que la détérioration imprévue du parc architectural moderne avait d'abord causé un certain désarroi dans les années soixante⁶, les points de vue exprimés aujourd'hui sont plus élaborés et généralement favorables. Dans *On Weathering : The Life of Buildings in time*⁷, un ouvrage de 1993, Mohsen Mostafavi et David Leatherbarrow abordaient la question sans s'alarmer outre mesure du péril qui guette cette architecture. Pour ces auteurs, la patine était au contraire une stimulante source de réflexion. Prenant acte du changement de perception dont avait bénéficié la patine, qui n'était plus seulement considérée comme une défaillance de l'architecture, ils en exprimaient l'essence dans une formule concise : « Finishing ends construction, weathering

⁵ *Ibid.*

⁶ Au sujet de la prise de conscience du vieillissement prématuré de l'architecture moderne, l'ouvrage le plus fréquemment cité est celui de R.B. White, *The Changing Appearance of Buildings*, London, Her Majesty's Stationery Office, 1967. Le ton de ce livre qui porte sur l'architecture londonienne n'est pas celui de la délectation. Pour White, la patine cause un préjudice esthétique, aussi critique-t-il la désinvolture des bâtisseurs de ces édifices, qui auraient fait fi des règles éprouvées de construction et négligé la prévention des dommages causés par l'eau et l'humidité.

⁷ Mohsen Mostafavi et David Leatherbarrow, *On Weathering : The Life of Buildings in Time*, Cambridge et Londres, The MIT Press, 1993.

constructs finishes. »⁸

En 2000, un numéro de *L'Architecture d'aujourd'hui* intitulé *Le temps en chantier* consacrait plusieurs pages favorables à la patine. Abordant les différentes facettes du vieillissement des bâtiments, le texte éditorial inscrivait la revue en faux contre ce qu'on pourrait appeler le courant négationniste de la patine :

Tandis que le mythe de l'éternelle jeunesse a toujours cours, on ne songe guère à valoriser l'inéluctable vieillissement de toute construction. Dans la vie des bâtiments, les usures, les changements d'usages, les appropriations et réutilisations ne s'opposent-ils pas à l'idée d'un temps suspendu? Devant l'altération des édifices, ne faut-il pas parier sur les stratégies de conception ouvertes aux éventuels changements d'emploi et d'aspect? À toute époque, et encore aujourd'hui où l'on cultive l'immatériel, la pérennité du message architectural passe par la pérennité des matériaux de construction⁹.

En 2003, dans *L'architecture, le temps, la ville*, Stéphane Gruet invitait de son côté à « renouer avec le temps »¹⁰, ce qui impliquait, entre autres, d'accepter la patine. Polémique, il se montrait critique à l'égard d'une certaine architecture contemporaine :

Ceci passe par l'exclusion systématique de toutes les traces du temps, de tout ce qui peut rendre sensible la condition matérielle et temporelle de l'œuvre (matières inaltérables, disparition des traces du travail et des articulations physiques de la construction, indifférence simulée à la pesanteur, etc., esthétique du clean, du high-tech, perfection cristalline) jusqu'à atteindre, nous l'avons dit, à la qualité idéale des images

⁸ *Ibid.*, p. 5.

⁹ Anonyme (la rédaction), « Éditorial », *L'Architecture d'aujourd'hui*, *Le temps en chantier*, n° 331, nov. - déc. 2000, p. 35.

¹⁰ Stéphane Gruet, *L'œuvre et le temps (IV), analytique, l'architecture, le temps, la ville*, Toulouse, éditions Poësis, 2003, p. 144.

virtuelles. La matière et le temps y sont niés et l'altérité dont ils sont les conditions, avec eux¹¹.

Malgré ces manifestations d'ouverture, le débat sur la patine, s'il est sans doute plus fructueux que jamais, n'est pas encore arrivé à sa conclusion, si bien que cette notion reste souvent en marge de la pratique architecturale. Car en même temps que des architectes et des théoriciens défendent l'intégration de la patine à la pratique de l'architecture, bon nombre d'architectes et de consommateurs d'architecture s'y refusent encore. En effet, que ce soit pour l'architecture domestique, commerciale, industrielle ou institutionnelle, on opte encore pour des matériaux que les fabricants prétendent inaltérables.

Dans l'histoire de l'architecture occidentale, ce n'est pas la première fois que l'on s'interroge sur la patine. À certains moments d'une histoire qui n'est pas linéaire, la patine a fait surface, sans qu'on en fasse jamais un terme d'architecture. Le plus connu de ces épisodes, qui précéda le refoulement moderniste, se déroula au dix-neuvième siècle en Angleterre, à l'époque où John Ruskin publia *The Seven Lamps of Architecture*. Dans un passage célèbre du sixième chapitre de ce livre, « The Lamp of Memory », Ruskin affirmait : « For indeed, the greatest glory of a building is not in its stones, nor in its gold. Its glory is in its Age, [...] it is in that golden stain of time. »¹²

Plus loin, il s'adressait aux architectes : « I think a building cannot be considered as in

¹¹ *Ibid.*, p. 28.

¹² John Ruskin, *The Seven Lamps of Architecture*, deuxième édition, New York, Dover Publications, 1989 (1880), p. 187. Dès la première traduction française de *The Seven Lamps*, publiée par G. Elwall en 1880 et approuvée par Ruskin, le mot *stain* est traduit par patine : « La plus grande gloire d'un édifice réside en effet ni dans ses pierres, ni dans son or. Sa gloire est toute dans son âge, [...] c'est dans cette patine dorée des ans, qu'il nous faut chercher la vraie lumière, la couleur et le prix de son architecture. » (John Ruskin, *Les Sept lampes de l'architecture*, traduit par G. Elwall, Paris, Les Presses d'aujourd'hui, 1980, p. 197)

its prime until four or five centuries have passed over it; and that the entire choice and arrangement of its details should have reference to their appearance after that period. »¹³

Le point de vue de Ruskin sur la restauration permet de préciser sa conception de la patine, car il en découle directement. Pour Ruskin, la restauration d'un bâtiment constitue un crime de lèse-architecture. « It means the most total destruction which a building can suffer. »¹⁴ Aucun type de restauration ne trouve grâce à ses yeux, surtout pas le remplacement d'éléments abîmés par des copies :

And as for direct and simple copying, it is palpably impossible. What copying can there be of surfaces that have been worn half an inch down? The whole finish of the work was in the half inch that is gone; if you copy what is left, granting fidelity to be possible, (and what care, or watchfulness, or cost can secure it,) how is the new work better than the old? There was yet in the old some life, some mysterious suggestion of what it had been, and of what it had lost; some sweetness in the gentle lines which rain and sun had wrought. There can be none in the brute hardness of the new carving¹⁵.

Malgré sa force de conviction, cette célébration de la patine, qu'on retrouve aussi dans *The Stones of Venice*¹⁶ (fig. 2) , eut moins d'influence sur la pratique de l'architecture que sur la restauration de l'architecture ancienne. Le dix-neuvième siècle anglais vit en effet la création, dans le cercle de William Morris, de la Anti-Scrape

¹³ John Ruskin, *The Seven Lamps of Architecture*, op. cit., p. 193.

¹⁴ *Ibid.*, 194.

¹⁵ *Ibid.*, p. 195.

¹⁶ John Ruskin, *The Stones of Venice*, 3 vol., Londres, Smith, Elder, and Co., 1851-1853.

Society¹⁷. Fondé dans les années 1870 pour freiner les restaurations abusives de bâtiments médiévaux qui avaient cours à l'époque, ce mouvement était fortement influencé par la pensée de Ruskin.

Si le dix-neuvième siècle anglais fut certainement le premier âge d'or de la patine, nous proposons ici de remonter un peu plus loin dans le passé pour examiner ce qui est peut-être le premier chapitre de l'histoire de la patine. Dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, en France et en Angleterre, furent en effet réunies les conditions d'une première intégration de la patine à l'architecture¹⁸. À cette époque, la patine architecturale a vu sa présence accrue dans un nombre impressionnant de représentations architecturales en même temps qu'elle faisait l'objet d'une première formulation dans la théorie esthétique du pittoresque. Surtout, les Lumières ne se contentèrent pas de dépeindre la patine et d'en décrire la beauté, elles se risquèrent aussi à une première tentative d'exploitation de la patine dans la pratique architecturale.

L'histoire de l'architecture européenne du dix-huitième siècle, qui porte principalement sur l'architecture française de cette époque, n'a pas relevé cette première véritable confrontation de l'architecture avec la patine. Les raisons de cet oubli sont multiples, mais l'orientation donnée à l'étude de cette époque par Emil

¹⁷ À ce sujet, voir Stephan Tschudi Madsen, *Restoration and anti-restoration: A study in English Restoration philosophy*, Oslo, Universitetsforlaget, 1976.

¹⁸ Mostafavi et Leatherbarrow consacrent une seule ligne au dix-huitième siècle. Dans leur historique de la prise de conscience de la patine, ils remontent plus loin dans le temps, jusqu'à l'époque maniériste en Italie. Ils émettent l'hypothèse que l'appareillage rustique employé par Giulio Romano au *Palazzo del Tè*, à Mantoue, pourrait avoir été choisi afin d'accélérer le noircissement de certaines zones de l'élévation et d'accentuer ainsi les contrastes et les reliefs. Cette hypothèse, bien que séduisante n'est cependant pas très étouffée et se limite à ce cas unique. Ce qui s'est passé au dix-huitième siècle a une portée plus large et touche davantage aux enjeux actuels de la patine.

Kaufmann y a sans doute contribué. Redécouvrant les œuvres de Boullée et de Ledoux¹⁹, Kaufmann était trop heureux de retrouver dans le passé des formes que les architectes du début du vingtième siècle exploraient de nouveau. Dans *The Historiography of Modern Architecture*²⁰, Panayotis Tournikiotis note cette influence de l'architecture contemporaine sur Kaufmann : « According to Kaufmann, Ledoux anticipated the great architectural achievements of the contemporary age. The similarity between many of his projects and those of modern architects is the best evidence that Kaufmann can produce. »²¹

Certes, les principaux préjugés de l'approche de Kaufmann ont maintenant été identifiés et corrigés²², mais la grille moderniste²³ utilisée par l'historien autrichien, où priment les formes abstraites et géométriques de l'architecture française du dernier quart du dix-huitième siècle, a certainement conservé de son influence et nuit à

¹⁹ Voir Emil Kaufmann, *Three Revolutionary Architects, Boullée, Ledoux, and Lequeu*, Philadelphie, The American Philosophical Society, 1952, et *Von Ledoux bis Le Corbusier : Ursprung und Entwicklung der Autonomien Architektur*, Vienne, Leipzig : R. Passer, 1933.

²⁰ The MIT Press, Cambridge (Ma.), 1999.

²¹ *Ibid.*, p. 38.

²² On utilise ainsi avec plus de circonspection l'expression architecture révolutionnaire que Kaufmann avait associée aux noms de Boullée, de Ledoux et de Lequeu.

²³ Voici la description de cette grille donnée par Tournikiotis :

« In its place [au lieu d'une analyse détaillée] is a description of revolutionary architecture, assisted by a grid of special characteristics connected with the form, construction, and organization of its components : rejection of all forms alien to elementary geometry; rejection of all ornamentation, which is seen as an insignificant addition; the subjugation of inorganic matter to the natural laws of construction, which precludes the use of organic forms; the definition of the form of each object on the basis of its inner parameters; a new combination of the parts and freedom in the composition of isolated elements to produce forms governed only by their own expediency; a new attitude toward antiquity. When Kaufmann applies this general grid to the work of Ledoux, however, he alludes to elements that refer indirectly to the era of Le Corbusier : the flat, smooth walls, the absence of any hierarchy among the stories, the lack of all horizontal and vertical linking, the non articulation and non grading of the components, the windows without frames in completely blank walls, the flat roof, and the strictly architectural arrangement of the parts. » (Tournikiotis, *op. cit.*, p. 37)

l'apparition de lectures concurrentes²⁴. En tissant une trame historique du seul fil de l'implantation de la géométrie, les héritiers de Kaufmann ont trop souvent négligé ce qui ne relevait pas du courant dominant identifié par ce dernier²⁵. En raison de cette vision sélective de l'architecture de cette période, on ne s'étonne guère que la patine, une propriété superficielle et empirique, essentiellement non géométrique, ait été ignorée. On ne devait pas non plus oublier que la blanche architecture de Le Corbusier, qui servait de référence à Kaufmann, n'avait rien pour éveiller un intérêt historique pour la patine²⁶. En effet, la fragilité du crépi et le fait qu'il se patinait promptement relevaient plus de la technique que de l'esthétique architecturale.

La patine n'apparaît pas d'avantage dans l'histoire de l'architecture anglaise du dix-huitième siècle. C'est que cette dernière, malgré l'existence de travaux sur le premier renouveau gothique²⁷, est surtout le produit d'une volonté d'imposer le classicisme anglais comme pendant de la tradition académique française. John Summerson²⁸, par exemple, s'est plus intéressé aux grands épisodes classiques de l'histoire de l'architecture en Angleterre — Inigo Jones, Christopher Wren, le

²⁴ L'héritage de Kaufmann est par exemple détectable chez Alberto Perez-Gomez, qui considère la géométrie descriptive de Durand et de l'École des Beaux-Arts comme le point culminant des expériences architecturales des Lumières. Certes, Perez-Gomez déplore la perte symbolique occasionnée par la généralisation de la géométrie descriptive, mais son constat va dans le même sens que celui de Kaufmann. Voir Alberto Perez-Gomez et Louise Pelletier, *Architectural Representation and the Perspective Hinge*, Cambridge et Londres, The MIT Press, 1997, et, surtout, *Architecture and the Crisis of Modern Science*, Cambridge, MIT Press, 1983.

²⁵ Par exemple, on a souvent omis de souligner la persistance de l'architecture rococo après 1750.

²⁶ Le blanc n'était pas limité aux constructions de l'architecte français. Comme l'a écrit Mark Wigley, « the identity of modern architecture seems inseparable from the whiteness of its surfaces. » (*White Walls, Designer Dresses: The Fashioning of Modern Architecture*, Cambridge, MIT Press, 1995, p. xiv) Mostafavi et Leaterbarrow évoquent aussi l'idéal de blancheur de la modernité (voir *On Weathering*, op. cit., p. 72).

²⁷ Voir Arthur O. Lovejoy et Michel Baridon, *Le Gothique des Lumières*, Saint-Pierre-de-Salène, Gérard Monfort, 1991. Textes de 1932 et 1991.

²⁸ John Summerson, *Architecture in Britain 1530 to 1830*, Baltimore, Penguin Books, 1954.

palladianisme et le néoclassicisme — qu’aux autres contributions originales de ce pays. Sur les trois cent soixante-treize pages que compte la première édition de son *Architecture in Britain*, seulement quatorze sont consacrées à l’architecture pittoresque, laissant peu d’espace à l’historien pour discuter du rôle de la patine dans cette dernière — ce qu’il ne fait pas d’ailleurs.

Notre étude de la patine ne renverse pas ces interprétations de l’architecture des Lumières, qui restent prépondérantes et conservent toute leur pertinence. Elle s’inscrit plutôt en complémentarité au grand récit du néoclassicisme. Car pour écrire l’histoire de la patine architecturale des Lumières, il nous aura justement fallu passer outre à l’obsession géométrique et au retour en force du style antique qui marquent cette période pour regarder ailleurs et autrement. Ainsi, afin de saisir l’importance réelle de la patine de l’architecture au siècle des Lumières, il était d’abord nécessaire de se jeter un regard neuf sur la masse énorme des représentations de la ruine — peintures, dessins, gravures — produites au dix-huitième siècle. Il ne s’agissait plus de les considérer comme un répertoire de motifs ou comme le produit d’une quête des proportions antiques, mais d’en examiner le traitement des surfaces. Car en diffusant les couleurs et les nuances de la patine des ruines, ce corpus diversifié contribua certainement à l’éducation des regards.

Pour découvrir la patine des Lumières, il fallait ensuite se détourner des métropoles rêvées par les architectes pour se rendre au jardin. Car c’est là, dans le jardin pittoresque, que se cachait la patine, en marge de l’architecture académique. Ce

jardin, aussi appelé jardin paysager, anglo-chinois, anglais ou parc à fabriques, fut le véritable terreau de la patine architecturale. C'est là en effet qu'on la goûta pour une première fois du regard et c'est en ce lieu qu'on l'intégra, sans doute aussi pour la première fois, au projet architectural, d'abord dans des ruines artificielles, puis dans de modestes demeures d'inspiration vernaculaire. Pour cette raison, on ne peut qu'être d'accord avec Jurgis Baltrusaitis lorsqu'il décrit le jardin des Lumières comme un « laboratoire »²⁹ conviant à une « leçon d'architecture »³⁰.

Mais pour mieux comprendre la patine des Lumières, il ne suffisait pas de se pencher sur ses manifestations. Pendant que nous déterrions la patine du jardin, nous ne pouvions ignorer la farouche résistance qu'on lui opposa dans d'autres lieux, dans la ville surtout, où elle était tout simplement inadmissible. C'est qu'à une époque où on réforma l'hygiène des villes, des prisons et des hôpitaux, on ne toléra pas la moindre trace de saleté sur les murs, imposant le blanc comme une barrière contre la contamination. Ce discours de résistance s'imposa sans trop de mal, si bien qu'au terme de cette expérience, alors que la vogue du jardin pittoresque tirait à sa fin, la patine n'était toujours pas un terme d'architecture. Prenant acte de cette dichotomie de la patine, nous avons donc consacré un deuxième effort de recherche aux infortunes de la patine. En examinant le discours d'opposition qui prit place, discrètement, dans la théorie architecturale classique perpétuée par le milieu académique et, plus franchement, dans des traités d'hygiène, nous avons pu mesurer les effets de cette

²⁹ Jurgis Baltrusaitis, « Jardins, pays d'illusion », in *Jardins en France, 1760-1820*, Paris, Caisse nationale des monuments historiques et des sites, 1989, p. 54.

³⁰ *Ibid.*

résistance sur l'architecture pour tenter ensuite d'expliquer pourquoi l'expérience de la patine réalisée dans le jardin demeura sans suite.

L'objectif de notre étude est tout sauf téléologique. En nous concentrant sur les enjeux de la patine dans l'architecture des Lumières et en montrant qu'elle possède des modalités et des significations propres à cette période, nous nous sommes efforcés de sortir la patine du protoromantisme dans lequel on peut spontanément la confiner. Il ne s'agit donc pas de révéler un nouveau Ruskin qui aurait vécu au siècle des Lumières, mais plutôt, à travers un parcours de l'époque, de retrouver ce qu'on pourrait appeler un discours de la patine architecturale. Celle-ci ayant été représentée, reproduite et espérée autant qu'elle fut niée, décriée et combattue, l'exercice a révélé les contours d'une topographie de la patine. À notre avis, c'est par cette approche topographique de la patine que notre étude apporte la contribution la plus importante puisqu'elle autorise des rapprochements inédits entre des pratiques et des discours de l'époque et, surtout, parce qu'elle provoque un déplacement du problème de la patine en sortant cette dernière du contexte pittoresque où on la confinerait autrement.

La patine de l'architecture au dix-huitième siècle, une définition

Avant d'aborder les questions de méthode, il convient de présenter une définition de la patine de l'architecture. Dans son sens le plus large, la patine de l'architecture désigne toute modification de l'apparence d'un bâtiment à la suite d'une

dégradation de sa surface. Elle signifie aussi bien l'état de cette surface que le processus même de transformation.

Dans un ouvrage destiné aux intervenants de la restauration architecturale, Marc Mamillan fournit des éléments qui permettent d'illustrer cette définition de la patine³¹. S'intéressant aux causes de dégradation des surfaces de pierre, cet auteur identifie d'abord des mécanismes physiques tels l'action de l'eau et du vent, les variations de température et les charges mécaniques. À cela s'ajoutent des agents chimiques provenant du matériau même, du mortier, du sol ou de l'air. Mamillan mentionne enfin l'action biologique, celle de bactéries, par exemple.

Tous ces agents causent différents dommages à la surface de la pierre³². On peut ainsi observer des striures et diverses formes de desquamation et de sédimentation. Sous l'action des sels, la pierre peut se tacher. Apparaissent alors des efflorescences blanchâtres plus ou moins cristallisées — le salpêtre — , des cryptoflorescences — agrégation de sels cristallisés qui désagrègent la pierre — et des taches brunâtres ou rougeâtres — effets de sels alcalins. Le gel effriterait surtout les angles et entraînerait l'apparition de pustules lorsqu'il y a de l'eau dans les pores de la pierre. Dans les milieux où l'humidité est constante, la pierre peut se couvrir de mousses, d'algues et de moisissures, ce qui lui donne une couleur verdâtre. Quant au lichen, il se nourrit aux dépens de la pierre, qui se désagrège.

³¹ Marc Mamillan, *Pathologie et restauration des constructions en pierre*, Centre international d'études pour la conservation et la restauration des biens culturels, 1972.

³² Voir *Ibid.*, p. 34.

En des termes plus abstraits, on notera que la surface patinée est le produit de deux forces antagonistes. Elle peut-être autant adoucie - par frottement et usure - que dépolie - par desquamation ou sédimentation. De même, de la matière est à la fois soustraite de cette surface et ajoutée sur celle-ci. Mostafavi et Leatherbarrow ont bien vu cette dualité de la patine :

In the mathematics of the environment weathering is a power of subtraction, a *minus*, under the sign of which newly finished corners, surfaces, and colours are *taken away* by rain, wind, and sun. But is weathering only subtraction, can it not also *add* and enhance? Deleterious consequences can be complemented by the potential value of sedimentation and the accumulation of detritus on a surface through the action of the weather³³.

Parce que les processus physico-chimiques qui déterminent la patine sont nombreux, variés et qu'ils ne sont pas nécessairement simultanés, toute définition devra rendre compte de la diversité des patines. On dira donc qu'il y a autant de patines que de matériaux, d'orientations, de climats, d'activités humaines, animales, etc. Car la patine est aussi bien la trace de fumée que la mousse, l'usure que la tache, la microfissure que la marque de choc. Sa couleur aussi varie. Tirant sur le vert ou le beige selon l'humidité ambiante, elle peut se teinter de toutes les couleurs du spectre chromatique. Dans les environnements pollués, elle sera plus sombre.

Notre étude ne concerne pas que la patine de la pierre, elle porte aussi sur celle de la brique et du crépi, deux matériaux qui furent employés couramment au dix-

³³ Mostafavi, *op. cit.*, p. 6.

huitième siècle. De manière générale, ce que Mamillan décrit à propos de la pierre s'applique aussi à ces matériaux, à quelques distinctions près. Moins durs que la pierre, ils seront sans doute plus vulnérables aux actions physiques. Leur surface très poreuse est aussi susceptible de s'encrasser plus rapidement. Sur le plan chromatique, enfin, alors que la couleur de la brique lui permet de camoufler la patine pendant un certain temps, le crépi, pâle et uniforme, subit très rapidement des changements de coloration.

Si on dispose aujourd'hui d'une connaissance approfondie des causes et de la nature de la patine³⁴, on ne peut pas pour autant la transposer à la culture des Lumières. Pour les gens du dix-huitième siècle, l'approche des surfaces architecturales était en effet plus intuitive que scientifique et la notion même de patine n'était pas encore clairement définie. Cela dit, on était loin de rester indifférent devant les diverses formes d'altération des surfaces architecturales et, comme nous le verrons, on identifiait déjà ce que nous appellerons une bonne et une mauvaise patine. Notre définition opératoire se veut conforme à l'état de la connaissance de la patine au dix-huitième siècle, aussi désigne-t-elle l'ensemble des modifications, bienvenues ou non, qui ont pu affecter des surfaces architecturales dans le temps et qui furent évoquées dans des images ou des textes.

Quelle histoire de la patine?

À quel champ appartient cette étude? À ce jour, il n'existe pas une telle chose

³⁴ Les géologues ont aussi contribué à la compréhension de la dégradation des pierres.

qu'une histoire de la patine dans l'architecture occidentale. Au moment de commencer nos recherches, aucun modèle ne pouvait nous servir de guide ou de point de repère, tant pour la constitution du corpus que pour la méthodologie.

Comme nous l'avons mentionné plus haut, l'histoire de l'architecture des Lumières n'a pas relevé le problème de la patine. Kaufmann³⁵, Summerson, Jean-Marie Pérouse de Montclos³⁶ et Werner Szambien³⁷, pour nommer les plus connus, ont surtout cherché à comprendre l'évolution du style classique pendant cette période, étudiant donc les influences, les ordres, la composition architecturale et le modèle prescrit par l'Académie royale d'architecture. Or comme on le verra, la patine fut maintenue à l'écart de ce courant dominant. Parce qu'ils concevaient l'architecture davantage comme une *poiesis* que comme une inscription dans le réel, les théoriciens du classicisme ne pouvaient envisager la prise en compte d'un événement, la patine, qui se produisait après la construction d'un bâtiment. Il est donc difficile de condamner l'indifférence à la patine des historiens du courant classique, d'autant plus que même ceux qui ont exploré les pans plus obscurs de la culture architecturale des Lumières, tel Anthony Vidler³⁸, ne lui ont guère porté plus d'attention.

³⁵ Voir son moins polémique *Architecture in the Age of Reason : Baroque and Post-Baroque in England, Italy, France*, New York, Dover Publications, 1968 (1955).

³⁶ Voir *L'Architecture à la française XVIe, XVIIe, XVIIIe siècles*, Paris, Picard, 1982. Dans « La ruine : modèle de l'ordre », *L'emploi des ordres à la Renaissance*, actes du colloque tenu à Tours du 9 au 14 juin 1986; Paris; Picard, 1992, p. 365-371, l'historien considère la ruine comme répertoire de formes sans s'intéresser à l'aspect des surfaces.

³⁷ Voir *Symétrie, goût, caractère. Théorie et terminologie de l'architecture à l'âge classique*, Paris, Picard, 1986.

³⁸ Voir par exemple *The Writing of the Walls: Architectural Theory in the Late Enlightenment*, Princeton Architectural Press, 1987.

Mais n'oublions pas que c'est au jardin qu'est d'abord apparue la patine de l'architecture. Peut-être les historiens des jardins ont-ils remarqué ce qui a échappé aux historiens de l'architecture? Rappelons que c'est à l'occasion de la transformation du jardin classique en jardin pittoresque qu'ont été réunies des conditions favorables à la patine. Dans ce nouveau cadre qui devait se confondre avec la campagne environnante, les bâtiments à l'allure trop neuve faisaient tache et rompaient l'harmonie de la composition. En revanche, les ruines et l'architecture vernaculaire apparurent comme des modèles d'intégration grâce à leur couleur particulière résultant d'une longue exposition aux éléments.

Curieusement, la dimension chromatique des fabriques des jardins du dix-huitième siècle a reçu peu d'attention de la part des historiens. La situation rappelle d'ailleurs celle que nous avons décrite à propos de l'architecture. Après avoir identifié ce qu'ils estimaient être la caractéristique majeure du jardin pittoresque, les historiens n'ont fait que raffiner le même modèle interprétatif, au mépris des caractéristiques secondaires. Dans leurs analyses formelles, ils ont ainsi mis l'accent sur la composition du plan et des perspectives, opposant l'irrégularité du jardin pittoresque à la symétrie du jardin français classique³⁹. Quant à ceux qui se sont intéressés aux bâtiments que l'on trouve dans ces jardins, ils ont fait de l'irrégularité de la silhouette et de l'éclectisme stylistique les marques principales des fabriques⁴⁰. Les quelques fois où apparaît une

³⁹ L'ouvrage de David Jacques, *Georgian Gardens : The Reign of Nature* (Londres, Batsford, 1983), est représentatif de la primauté de la composition dans l'analyse des jardins du dix-huitième siècle. La grande majorité des illustrations de ce livre est composée de plans et de vues panoramiques.

⁴⁰ Par exemple, plusieurs auteurs distinguent les ruines artificielles de style classique de celles qui s'inspirent de l'architecture médiévale. David Watkin procède de cette façon dans « Built Ruins », in *Visions of Ruins : Architectural Fantasies & Designs for Garden Follies*, catalogue de l'exposition de la Soane Gallery, 1999, Londres, Sir John Soane's Museum, 1999, p. 5-14.

allusion à la patine, c'est en passant, sans jamais qu'elle ne devienne un véritable objet d'étude. Ce point de vue a repoussé le moment où l'on a pu saisir les enjeux et la portée théorique de la patine, ainsi que l'ampleur de sa nouveauté.

On ne découvre pas plus de curiosité pour la patine chez les historiens de l'esthétique des Lumières. D'une part, le pittoresque a été victime de la popularité du sublime, qui a monopolisé l'attention de nombreux chercheurs. D'autre part, ceux qui ont daigné s'intéresser aux liens entre le pittoresque et l'architecture ont surtout décrit la transgression des règles classiques de composition qu'impliquait cette nouvelle esthétique. On ne semble pas avoir noté que les théoriciens du pittoresque avaient aussi innové en décrivant la beauté des vieilles surfaces. Christopher Hussey, par exemple, dont l'ouvrage est encore cité abondamment, relevait judicieusement l'importance de la patine chez les théoriciens du pittoresque, mais au moment d'aborder l'architecture, il mettait l'accent sur l'irrégularité de composition⁴¹. Plus récemment, l'approche du pittoresque a connu une profonde évolution lorsqu'on s'est détourné des caractéristiques formelles de cette esthétique pour en analyser la dimension politique⁴². Ce changement de perspective a eu pour effet de reléguer la patine dans une ombre encore plus noire.

⁴¹ Voir Christopher Hussey, *The Picturesque : Studies in a Point of View*, London, Frank Cass and Company, 1967 (1927).

⁴² Voir Ann Bermingham, *Landscape and Ideology: The English Rustic Tradition, 1740-1860*, Berkeley, University of California Press, 1986, et l'ouvrage dirigé par Stephen Copley et Peter Garside, *The Politics of the Picturesque: Literature, Landscape and Aesthetics since 1770*, Cambridge, Cambridge U. Press, 1994.

Il nous reste à évaluer la contribution de l'histoire de l'art. Après tout, notre corpus comporte des tableaux, des dessins et des gravures, autant d'objets qui relèvent en général de cette discipline. Certes, les historiens de l'art n'ont pas intégré la patine à l'analyse formelle des œuvres. Par exemple, contrairement à la composition, aux figures, à l'iconographie des ruines et au traitement de la lumière, elle n'apparaît pas dans l'étude des influences. C'est néanmoins dans cette discipline qu'on a reconnu pour la première fois l'importance historique de la patine et qu'on en a fait un objet historique à part entière. Dès les années 1960, des historiens aussi chevronnés qu'Ernst Gombrich⁴³ et Otto Kurz⁴⁴ ont réalisé l'importance de la patine de l'objet tableau et de l'objet sculpture et en ont cherché des mentions dans le passé.

On peut voir dans cette avance des historiens de l'art une conséquence de ses liens avec la tradition du *connoisseurship*. Pour cette discipline qui s'occupe d'authentification et de datation, la présence de patine est parfois un élément de preuve. À côté des connaisseurs, les restaurateurs ont aussi contribué à l'élaboration du discours historique sur la patine, parfois à leur insu. Confiées à leurs bons soins, des œuvres anciennes ont parfois subi des modifications radicales de leur apparence après qu'on les

⁴³ « Dark Varnishes: Variations on a Theme from Pliny », *The Burlington Magazine*, vol. 104, n° 707, février 1962, p. 51-55.

⁴⁴ « Varnishes, Tinted Varnishes, and Patina », *The Burlington Magazine*, n° 707, volume 104, février 1962, pp. 56-59, et « Time the Painter », *The Burlington Magazine*, volume 105, n° 720, mars 1963, p. 94-97.

eût nettoyées à fond. De telles restaurations ont provoqué des débats qui, au-delà de leur charge émotive, ont eu des répercussions théoriques sur la conception de la patine⁴⁵.

Malgré cette avance de l'histoire de l'art, les travaux sur la patine de la peinture demeurent assez rares et cette discipline offre peu de modèles interprétatifs applicables à l'architecture. Pour autant, cela ne signifie pas qu'il faille ignorer leurs conclusions. Comme on le verra au chapitre un, ils nous apprennent, par exemple, que la patine de la peinture, au dix-huitième siècle, était située du côté de la réaction. Pendant que les porte-parole de la modernité artistique l'associaient à l'art du passé, les réformateurs politiques la considéraient en effet comme une marque de l'ancien régime.

Quelques historiens de l'art se sont tout de même intéressés aux représentations de la patine de l'architecture. Johanne Lamoureux, par exemple, s'est penchée sur la fortune critique des tableaux de ruines du peintre français Hubert Robert⁴⁶. Elle a ainsi pu relever les lacunes de l'approche descriptive de la ruine au dix-huitième siècle. Son étude nous fut très précieuse au moment d'examiner la place de la patine dans divers discours portant sur l'architecture.

Dans *Culture and Consumption. New Approaches to the Symbolic Character of Consumer Goods and Activities*⁴⁷, Grant McCracken a montré ce qu'on pouvait tirer

⁴⁵ Un tel débat éclata à la fin des années 1940 en Angleterre, après une exposition montrant des œuvres de la National Gallery fraîchement nettoyées. C'est suite à cette exposition que Gombrich et Kurz se penchèrent sur la patine.

⁴⁶ Lamoureux, Johanne, *Tabula Rasa. Chiasmes de la ruine et du tableau. Hubert Robert et Diderot*, 2 vol., thèse de doctorat, École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris, 1990.

⁴⁷ Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1988.

d'une approche historique de la patine. Cet auteur, qui n'est pas un historien de l'art mais un anthropologue de la culture matérielle, s'est penché sur la valeur symbolique de la patine à certaines époques. Il révèle par exemple que la patine de l'argenterie dans l'Angleterre élisabéthaine déterminait le statut de ses propriétaires en prouvant l'ancienneté de leur situation : «The lack of patina says just as plainly, 'this wealth is new wealth'».»⁴⁸

Si McCracken montre éloquemment l'usage qu'on peut faire de la patine dans le cadre de recherches historiques, on ne peut s'inspirer de son étude pour traiter de l'architecture des Lumières. En effet, alors que nous suggérons que la patine gagne en importance au cours de ce siècle, McCracken voit plutôt la fonction symbolique de la patine décliner en même temps que se développe la société de consommation en Angleterre. Tout d'abord, ce qui aurait été impensable sous le régime élisabéthain, la patine devient alors un objet de consommation comme les autres, ce qui a pour résultat de brouiller sa signification. Surtout, cette société adopte une nouvelle habitude de consommation, la mode, qui remplace la patine comme manière de distinguer les classes sociales. «The new system of status allocation favoured initiative and accomplishment rather than mere standing. [...] The patina strategy had served the cause of relative rigidity, fixity, and immobility. The fashion system served the cause of mobility.»⁴⁹ En ce qui concerne l'architecture, nos observations tendent plutôt à démontrer que la patine conserva sa fonction de marqueur social.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 35.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 41.

Si la patine architecturale a échappé aux disciplines traditionnelles de l'histoire architecturale, cela ne signifie pas que nous ayons dû partir de zéro et tout inventer. Il existe en effet des précédents dans lesquels nous avons puisé de l'inspiration. Dans *Past is a Foreign Country*⁵⁰, l'historien David Lowenthal s'intéresse à l'évolution du rapport que l'Occident entretient avec le passé. Cet auteur cherche les motivations des mouvements de sauvegarde du patrimoine et se demande sous quelles conditions un objet ancien sera apprécié précisément pour son ancienneté. La patine apparaît dans le chapitre quatre de cet ouvrage, intitulé « The look of age », où Lowenthal décrit la variété des réponses aux marques du temps. Il affirme, par exemple, que nous serions moins tolérants envers la détérioration des objets courants qu'envers celle des œuvres d'art : « We expect most functional artifacts to become less attractive as they age, but hope that most art objects will remain perennially fresh. »⁵¹

Cette ambivalence face aux marques du temps, Lowenthal la décrit dès l'introduction de son livre. Dans certains cas, la réception sera négative :

Because we tend to view artifacts and institutions as having life cycles like our own, such responses are customarily couched in analogies with human old age - a stage usually felt as unattractive if not repellent. Repugnance to old age and preference for youth are similarly manifest for the world and its parts, nations, and states, and most artifacts; they are considered beautiful and virtuous when young, ugly and corrupt when aged and decrepit⁵².

Par ailleurs, dans d'autres cas, ces marques seront jugées favorablement :

⁵⁰ Cambridge, Cambridge University Press, 1985.

⁵¹ *Ibid.*, p. 163.

⁵² *Ibid.*

The prejudice is far from universal, however. Marks of age are felt to enhance the beauty and value of some types of artifact - notably buildings and paintings. But only since the sixteenth century has the look of age become widely appreciated, first as a means of confirming and authenticating historical antiquity, then as attractive in its own right⁵³.

Contrairement à ce que laisse entendre Lowenthal dans ce passage, la même ambivalence persiste dans la réception de la patine de l'architecture. Entre l'acceptation et le refus, la frontière, très mince, correspond en fait à la ligne qui sépare deux conceptions opposées de l'altération des surfaces. D'un côté, on y voit l'expression de la temporalité de l'architecture, de même que sa capacité de s'intégrer dans un environnement qui lui est préexistant. De l'autre, on considère l'altération dans sa seule étrangeté, comme une saleté, une souillure de l'architecture.

On retrouve ce point de vue chez Mostafavi et Leatherbarrow qui l'appliquent à la patine :

What must be determined are the conditions under which a surface marking is experienced as a stain. In traditional cultures the distinction between purity and impurity was not absolute, nor was that between what was sacred and profane; the relationship was ambiguous, each side of the pair being part of the other – dirt was both impure and pure. Since the eighteenth-century we have come to see the gradual separation of these categories: Laugier, for example, called for the separation of cemeteries from the city, places for the dead being sites of impurity in contrast with hygienic urban locations⁵⁴.

⁵³ *Ibid.*, p. xxii.

⁵⁴ Mostafavi, *op. cit.*, p. 109-110.

Dans l'Europe des Lumières, cette dualité de la réponse à la patine architecturale correspondit à une distribution spatiale. En localisant les diverses manifestations de la patine et la réception qui les accompagna et en les répartissant ensuite de chaque côté de la ligne de fracture, il nous fut en effet possible d'établir une topographie de la patine de l'architecture au siècle des Lumières. Fondée sur un large éventail de sources : textes, images, bâtiments, une telle topographie venait confirmer le constat initial d'une dichotomie ville-jardin. D'un point de vue méthodologique, c'est finalement cette approche topographique de la patine architecturale qui a déterminé notre étude.

Devant notre volonté de rapprocher des pratiques et des disciplines sans liens évidents pour mieux suivre les ramifications du discours de la patine, on pourrait associer nos travaux sur la patine à la jeune tradition des *visual culture studies* issue de l'histoire de l'art⁵⁵. En effet, c'est sans doute dans l'attention portée à la patine dans divers champs de pratique que réside l'originalité de notre étude, car aucun auteur n'a rapproché avant nous le goût des ruines, le jardin pittoresque, l'architecture académique et la réforme de l'hygiène de la seconde moitié du siècle autour du thème de la patine. De même, par notre point de vue multiple, ni iconographique, ni strictement formel ou sociologique, il est vrai que nous adhérons au principe de décroisement associé à ce courant multidisciplinaire.

⁵⁵ Les instigateurs de l'étude de la culture visuelle sont deux historiens de l'art : Michael Baxandall (*Painting and Experience in Fifteenth Century Italy : A Primer in the Social History of Pictorial Style*, Oxford, Oxford University Press, 1972) et Svetlana Alpers (*The Art of Describing : Dutch Art in the*

Sans renoncer à cette filiation, notre sensibilité topographique nous rapproche toutefois d'avantage de quelques héritiers de l'école française dite des *Annales*⁵⁶. Créée dans les années trente et tenant son nom de la revue dans laquelle furent publiés les textes de ses pionniers, Lucien Febvre, Marc Bloch et Fernand Braudel, cette école historique est née de la volonté d'élargir un champ historique que l'histoire positiviste avait traditionnellement confiné à l'histoire politique et événementielle. Orientant leurs recherches sur les discontinuités qui existent au sein des différentes cultures, les historiens des Annales se sont faits les apôtres de l'unité des sciences humaines et de la pluridisciplinarité. D'abord économistes, démographes et géographes, ils ont depuis accumulé les approches et les points de vue. S'ouvrant à la dimension culturelle du passé, ils ont ainsi intégré l'histoire des mentalités et l'histoire de l'art à la discipline historique, qui est devenue fédératrice. Une autre caractéristique retrouvée chez certains historiens issus de cette tradition est le recours à des concepts inventés par la modernité⁵⁷. Sans qu'ils ne cèdent à l'anachronisme, cela leur a permis d'ouvrir des territoires que l'histoire traditionnelle n'avait jamais étudiés. Leur exemple fut certainement essentiel ici, puisque le risque de l'anachronisme était omniprésent avec la patine.

Dans les années 1980, des auteurs identifiés à l'école des *Annales* se sont ouverts à l'histoire des mentalités pour se pencher sur les peurs et les dégoûts de la

Seventeenth Century, Chicago, The University of Chicago Press, 1983). Leurs travaux ont fait éclaté le cadre de référence de cette discipline et entraîné l'élargissement du corpus et des approches.

⁵⁶ Pour une introduction historique et théorique de l'école des annales, consulter le chapitre sept du livre de Guy Bourdè et Hervé Martin, *Les Écoles historiques*, Paris, éditions du Seuil, 1983.

⁵⁷ Voir Alain Corbin, *Le Territoire du vide. L'Occident et le désir du rivage (1750-1840)*, Paris, Aubier, 1988. Dans cet ouvrage, Corbin décrit la genèse de cet espace aujourd'hui si convoité.

société occidentale. En s'intéressant à la notion de propreté, Alain Corbin⁵⁸, Georges Vigarello⁵⁹ et Philippe Perrot⁶⁰ ont révélé que diverses surfaces, tels la peau, les vêtements, les planchers et les murs, avaient agi comme indicateurs de propreté au dix-huitième siècle. Ils ont aussi montré que la perception d'un même état de surface avait pu varier en fonction du lieu. Bien qu'ils n'abordèrent pas la patine, leurs conclusions furent déterminantes pour notre étude puisque, comme nous le verrons, l'association de la patine architecturale à de la saleté dans certains contextes lui a beaucoup nui. Comme nous l'avons mentionné, Leatherbarrow et Lowenthal ont aussi pressenti cette particularité de la patine, mais c'est d'abord au trio d'historiens français que nous devons le modèle d'une topographie de la patine.

Malgré la place qu'occupent ces historiens dans notre étude⁶¹, il faut apporter une nuance importante. Ainsi Corbin, Perrot et Vigarello relient l'évolution de la notion de propreté à la séparation progressive des espaces privé et public. S'il est vrai que cette distinction se vérifie dans l'architecture des Lumières, par exemple dans l'aménagement des hôtels rococo et dans ce que Kaufmann appelle l'architecture révolutionnaire⁶², nous n'avons pas été en mesure de l'arrimer à la question de la patine. Nous verrons que ce n'est pas à ce niveau que se dessine la topographie de la patine et que l'opposition jardin-ville ou nature-société l'emporte sur les autres.

⁵⁸ *Le Miasme et la jonquille. L'odorat et l'imaginaire social. XVIII^e et XIX^e siècles*, Flammarion, 1986 (Aubier Montaigne, 1982).

⁵⁹ *Le propre et le sale. L'Hygiène du corps depuis le Moyen Âge*, Paris, Seuil, 1985.

⁶⁰ *Le travail des apparences: le corps féminin XVIII^e – XIX^e siècle*, Paris, Seuil, 1984.

⁶¹ Voir le chapitre quatre.

⁶² L'histoire de l'architecture des Lumières peut-être vue comme l'implantation progressive d'une architecture publique. Pour un point de vue féministe sur cette question, on peut consulter l'article de Sherry McKay, « The Salon de la Princesse : Rococo Design, Ornamented Bodies and the Public Sphere », *Racar*, v. 21, n°1, 1994, p. 71-84.

Il est temps maintenant de préciser les limites de notre étude. Sans adopter la position radicale d'un Feyerabend⁶³, nous n'avons pas voulu nous lier à une méthode d'interprétation qui aurait précédé et orienté la quête des sources. Nous avons plutôt attendu que ces dernières nous suggèrent, en quelque sorte, les voies d'analyse les plus appropriées à notre objet. Cette volonté d'ouverture ne nous a pas empêché de mener nos recherches en gardant à l'esprit des approches que nous pensions plus adaptées à l'étude de la patine dans le contexte des Lumières. Nous avons ainsi maintenu une sensibilité inspirée de l'histoire marxiste, du féminisme et des *cultural studies*, c'est-à-dire en portant attention aux divisions de classe, de genre et de culture qui auraient pu se refléter dans les théories et les pratiques de la patine. Cependant, nous avons dû nous résoudre à mettre ces approches en veilleuse. En effet, si nous avons pendant un temps envisagé de traiter les questions d'idéologie et de genre, nous y avons finalement renoncé, nos sources ne nous permettant pas de nous prononcer. Il est évident, lorsqu'on travaille sur le jardin des Lumières et sur l'esthétique pittoresque, que l'on se trouve dans un cadre idéologiquement déterminé. Mais tout en admettant qu'une lecture sociopolitique de la patine soit possible, nous avons choisi de ne pas nous y risquer. Ainsi, alors que certains points de vue reproduits dans cette thèse proviennent manifestement de l'élite de la société des Lumières, nous ne voyons pas comment nous aurions pu les traiter de manière originale. Nous n'aurions fait qu'appliquer à la patine les conclusions d'Ann Bermingham⁶⁴, qui présente le pittoresque comme un filtre

⁶³ Voir Paul Feyerabend, *Against Method : Outline of an Anarchistic Theory of Knowledge*, Londres, Verso, 1978 (1975).

⁶⁴ Bermingham, *Op. cit.*

esthétique à travers lequel la classe dominante atténua la transformation du paysage anglais causée par l'industrialisation de la campagne et l'*enclosure*⁶⁵. De même, comme la surface et le jardin pittoresque ont pu être associés à la féminité dans la culture des Lumières⁶⁶, nous pensions pouvoir démontrer que la patine de l'architecture avait un genre. Mais nos sources ne nous permettant pas d'étayer cette hypothèse, nous avons dû écarter une voie d'analyse qui est demeurée à l'état d'intuition.

Une autre mise au point concerne notre volonté d'échapper à l'empire du grand récit du néoclassicisme. Certains pourront y déceler un peu de l'esprit de la microhistoire, aussi ferons-nous une distinction capitale : la patine de l'architecture n'appartient pas à la culture populaire du dix-huitième siècle⁶⁷. Les productions culturelles — textes, images, édifices — qui nous permettent aujourd'hui d'en retracer l'histoire sont en effet issues de l'élite de cette société.

Par ailleurs, en dépit du fait que notre corpus rassemble, d'une part, des tableaux, des commentaires de peintres et des critiques artistiques, et, d'autre part, des textes sur les prisons, des traités d'architecture et des bâtiments, nous n'avons pas été

⁶⁵ L'*enclosure* désigne l'allocation des terres communales anglaises à des intérêts privés. Cette mesure avait pour but d'accroître la productivité de terres traditionnellement cultivées par de petits paysans. Accrue au dix-huitième siècle à l'initiative du Parlement, elle entraîna un découpage du paysage.

⁶⁶ Bien qu'aussi adopté par les hommes, le maquillage — au premier plan le fard — était unanimement considéré comme une pratique féminine au siècle des Lumières. Or tout comme la patine, le maquillage était lié à la question du vieillissement des surfaces. Quant au jardin, bien des auteurs y voient un des seuls lieux où la féminité architecturale telle que conçue par l'Ancien Régime a pu s'exprimer dans la deuxième moitié du siècle. À ce sujet, voir Tanis Hinchcliffe, « Gender and the Architect : Women Clients of French Architects during the Enlightenment », in *Gender and Architecture*, dirigé par Louise Duning et Richard Wrigley, New York, John Wiley & Sons, Ltd, 2000, p. 113-134.

⁶⁷ On retrouve cette distinction chez Carlo Ginzburg. Dans la préface de la traduction française de son livre *Le Fromage et les vers. L'univers d'un meunier du XVI^e siècle* (Paris, Flammarion, 1980), Ginzburg soutient que l'attention portée à la culture populaire, par opposition à une culture aristocratique associée au politique, serait la principale contribution de cette nouvelle approche de histoire.

en mesure d'aborder une question qui semble pourtant inhérente à la patine, soit celle des rapports entre peinture et architecture. Si la patine se rattache certainement à des notions comme la couleur et la surface, l'étude de cette notion ne jette aucun éclairage nouveau sur le problème des influences entre les théories de la peinture et celles de l'architecture. Nous aurions voulu en traiter que nous serions retombés sur un chemin déjà parcouru par les historiens du débat couleur-dessin. Or nous souhaitions justement éviter de dresser un pan de plus de l'histoire de la couleur telle qu'envisagée par rapport à la théorie de l'art⁶⁸ ou à la philosophie⁶⁹. Toujours à propos des relations entre la peinture et l'architecture, nous avons également renoncé à une interprétation moderniste du refus de la patine exprimé dans le discours architectural⁷⁰. En reprenant l'hypothèse d'une séparation progressive des arts dès le dix-huitième siècle, il s'agissait d'expliquer le rejet de la patine dans l'architecture urbaine par un refus du pictural. Le jardin étant interprété comme un espace régi par des règles picturales, une dichotomie architecture-peinture se serait alors superposée à la dichotomie ville-jardin. Bien que l'hypothèse soit séduisante, nos sources n'ont pas permis de la confirmer⁷¹. La spécialisation des disciplines de la peinture et de l'architecture n'ayant pas été un enjeu du débat sur la patine, l'opposition ville-jardin demeure le principal déterminant de la topographie de la patine.

Nous terminerons cette section méthodologique avec Michel Foucault, un auteur

⁶⁸ Voir Rensselaer W. Lee, *Ut Pictura Poesis*, New York, Norton, 1967.

⁶⁹ Voir Jacqueline Lichtenstein, *La couleur éloquente, Rhétorique et peinture à l'âge classique*, Paris, Flammarion, 1999.

⁷⁰ Une fois de plus, nous faisons référence ici à la tradition classique perpétuée par le milieu académique.

⁷¹ À l'exception notable de Jacques-François Blondel (cf. chapitre 5).

dont l'influence ne saurait être négligée lorsqu'on aborde la réforme des prisons et des hôpitaux dans la seconde moitié du dix-huitième siècle⁷². Nous pensons que notre étude se situe à la frontière du domaine exploré par Foucault, car nous n'avons pas fait de l'épisode de la patine un bouleversement épistémologique. L'influence de cet auteur sera malgré tout perceptible dans notre approche structurale de la question de la patine. Nous avons en effet porté davantage attention au système de la patine dans les discours et les pratiques de cette époque qu'à la présence de cette notion dans la continuité d'une histoire des idées ou des mentalités.

Nous revendiquerons toutefois la pleine conscience de l'anachronisme exprimée par le philosophe. Peut-être n'y avons-nous pas échappé, malgré nos efforts, mais nous aurons gardé en tête sa mise en garde :

On veut faire des histoires de la biologie au XVIII^e siècle; mais on ne se rend pas compte que la biologie n'existait pas et que la découpe du savoir, qui nous est familière depuis cent cinquante ans, ne peut pas valoir pour une période antérieure. Et que si la biologie était inconnue, il y avait à cela une raison bien simple: c'est que la vie elle-même n'existait pas. Il existait seulement des êtres vivants, et qui apparaissaient à travers une grille du savoir constituée par l'histoire naturelle⁷³.

Restituer une grille du savoir de la patine qui soit propre aux Lumières, voilà précisément ce à quoi nous aurons consacré nos efforts.

⁷² Voir surtout *Naissance de la clinique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1963, et *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1975.

⁷³ *Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966, p. 139.

Contexte et période

Voici quelques précisions sur le contexte. La présente étude porte principalement sur les diverses manifestations de la patine de l'architecture en France et en Angleterre dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. Forcément, puisqu'il sera question de la ruine, l'Italie sera aussi visitée à l'occasion. Bien que des différences existent entre la France et l'Angleterre, nous n'avons pas tenté de distinguer leurs contributions respectives. Malgré les guerres et les difficultés du transport, les échanges culturels furent constants à l'époque entre ces deux pays et la théorie des vases communicants se confirme une nouvelle fois dans le cas de la patine. Il faut tout de même reconnaître que l'Angleterre précéda la France dans la prise de conscience de la patine, dans sa formulation, dans son association au jardin et, enfin, dans son intégration à la pratique de l'architecture. Elle fut tout aussi prompte à la condamner dans la ville. Quant à la France, elle fut un peu à la traîne dans le développement du jardin pittoresque, mais elle se reprit sur le front de la représentation de la ruine. Si nous n'avons pas insisté sur ces distinctions, c'est que les deux pays partagèrent grosso modo une même conception de la patine. Il serait parfaitement possible, pour qui voudrait s'y consacrer, de préciser et de raffiner ces distinctions, mais le résultat serait plutôt une différence de degré qu'une opposition de points de vues, car dans les deux cas, la dichotomie ville-jardin reste déterminante. Pour ce qui concerne notre étude, qui porte justement sur cette dichotomie, la communauté d'esprit entre les deux pays justifie à nos yeux le passage de l'un à l'autre en fonction des besoins de la démonstration.

La période couverte par notre étude correspond à l'âge d'or du jardin pittoresque. Elle débute donc vers la moitié du siècle et s'achève alors qu'éclatent les conflits de la fin du siècle. En France, les guerres révolutionnaires sonnèrent en effet le glas de ces folies ruineuses. En Angleterre, c'est la guerre d'indépendance américaine, dans les années 1770 et 80, qui mit fin à la mode. Dans ce pays, l'imposition d'une taxe sur le revenu vint aussi nuire à l'aménagement de nouveaux jardins. Bien que nous ayons outrepassé ces limites à maintes reprises, nos conclusions s'appliquent d'abord à cette période.

Corpus

Le corpus de la patine architecturale des Lumières n'étant pas déjà constitué, nous avons dû former le nôtre à partir de zéro. Comme nous souhaitions rassembler le plus grand nombre de sources possible tout en favorisant leur diversité, nous avons mené notre traque à la patine en essayant d'éviter les préjugés et toute forme de hiérarchisation des objets. Un ensemble d'images et de textes forment le corpus final.

Le corpus d'images vise à illustrer la place importante occupée par la patine architecturale dans la culture visuelle de l'époque. Il se compose majoritairement de représentations de ruines. Celles-ci vont des représentations habituelles, dessins, tableaux, gravures, aux décors de théâtre, en passant par des maquettes et des planches de recueils archéologiques. L'autre partie de ce corpus concerne la pratique architecturale de la patine. On y retrouve des dessins d'architectes et des *pattern books*,

c'est-à-dire des recueils de modèles publiés à des fins commerciales. Si nous référons parfois à des bâtiments existants, ce sera par la médiation d'illustrations contemporaines.

Le corpus de textes est encore plus diversifié puisqu'il doit rendre compte de l'éventail des prises de position sur la patine. Il comprend les ouvrages attendus sur les jardins et l'esthétique du pittoresque, mais aussi des traités d'architecture, les procès-verbaux de l'Académie royale d'architecture et des textes sur la réforme des prisons et des hôpitaux. Nous avons également puisé de précieuses informations dans *l'Encyclopédie* et dans les chroniques urbaines de Louis-Sébastien Mercier.

Plan de la thèse

La thèse est divisée en deux parties. La première fait état de la présence importante de la patine dans diverses pratiques artistiques et architecturales, ainsi que dans le discours esthétique. La seconde dresse le tableau des infortunes de la patine. Elle présente les diverses expressions de résistance observables chez les théoriciens et les praticiens de l'architecture, de même que chez les réformateurs de l'hygiène des villes.

Le premier chapitre décrit la contribution de l'histoire de l'art à l'étude de la patine. Nous y présentons les principales questions relatives à la patine de la peinture et de la sculpture au dix-huitième siècle. Il s'agit de montrer que les Lumières avaient une

conscience élevée du vieillissement de la surface des objets d'art, au point parfois d'en faire un enjeu esthétique, technique, politique et économique.

Nous avons entrevu la pertinence de cette étude de la patine de l'architecture au dix-huitième siècle quand nous avons réalisé qu'elle apparaissait dans un nombre important de représentations architecturales de cette époque. Le deuxième chapitre dresse l'éventail de ces représentations centrées autour d'un motif, la ruine, qui a permis d'explorer toutes les nuances chromatiques de la patine. Nous verrons que les représentations de la patine des ruines ne se limitèrent pas aux dessins archéologiques et au genre pictural de la ruine.

Au dix-huitième siècle, la patine de l'architecture n'hérita pas d'un discours propre et autonome. La notion survint plutôt discrètement dans des traités sur l'architecture, les jardins ou l'esthétique. Le troisième chapitre présente diverses apparitions de la patine dans ces discours. On verra que la formulation de la patine n'était pas une chose acquise et qu'on en parla souvent de manière allusive et métaphorique. Ce n'est qu'à l'avènement de l'esthétique du pittoresque que la patine gagna en consistance. On souligna alors avec emphase sa contribution à la beauté de l'architecture en milieu rural. Nous décrirons enfin quelques répercussions de la conception pittoresque de la patine sur la pratique de l'architecture.

Le quatrième chapitre introduit le point de rupture entre la société des Lumières et la patine. La patine du jardin avait en effet une parente urbaine avec laquelle elle

partageait des propriétés formelles. Malgré cette similitude, le changement de lieu et les origines différentes de la patine urbaine lui valurent l'opprobre à une époque de réforme de l'hygiène urbaine. Associée à la malpropreté et à la maladie, elle fut pourchassée dans la rue et ciblée par les réformateurs des prisons et des hôpitaux.

Il serait inexact de dire que l'architecture des Lumières a ignoré la patine. Elle ne l'a certes pas adoptée, elle n'en a pas fait une notion théorique comme les ordres, la symétrie ou les caractères, mais elle s'est parfois prononcée à son sujet. Chaque fois pour la condamner et refuser son éventualité. Le cinquième chapitre décrit ce refus d'admettre la patine et la certitude des architectes de pouvoir la contrer. On verra que leur confiance fut entretenue par le mirage de la technique.

Le dernier chapitre s'inscrit en porte-à-faux par rapport aux précédents et se veut plus audacieux. Nous y abordons la question du temps pour tenter d'expliquer pourquoi la patine ne devint pas un terme d'architecture au dix-huitième siècle et pourquoi la tentative d'intégrer la patine à l'architecture qui eut lieu dans le jardin ne fut pas répétée ailleurs. À partir de la notion d'hétérochronie développée par Foucault, nous distinguerons la ville et le jardin en fonction de leur rapport au temps. Nous rappellerons d'abord que l'idéal utopique, qui se caractérise justement par la volonté d'échapper à toute temporalité, s'incarna dans la ville rêvée par les Lumières. Dans un second temps, nous suggérerons au contraire que le jardin pittoresque fut le lieu d'expression privilégié de la dynamique temporelle. Enfin, dans une conclusion qui

peut à première vue sembler paradoxale, nous avancerons que la ville et le jardin participèrent en réalité d'une même *chronophobie*.

PREMIÈRE PARTIE : LE SIÈCLE DE LA PATINE

CHAPITRE PREMIER : LES HISTORIENS DE L'ART, PIONNIERS DE L'ÉTUDE HISTORIQUE DE LA PATINE

INTRODUCTION

On s'étonnera peut-être de voir une étude portant sur la patine de l'architecture débiter par un chapitre sur la peinture et la sculpture. Est-il justifié de séparer ainsi l'architecture des beaux-arts? Et dans la mesure où l'on accepte cette distinction, en quoi l'examen de la patine des beaux-arts peut-il contribuer à notre propos?

À tort ou à raison, les historiens de l'architecture sont parfois accusés de restreindre leur attention au seul objet architecture et d'écrire une histoire auto-référentielle coupée de la vaste histoire culturelle. Une telle critique doit être nuancée dans le contexte européen du dix-huitième siècle. Sur le plan institutionnel d'abord, l'architecture jouissait d'une certaine autonomie depuis la fondation de l'Académie royale d'architecture en 1671. Sur le plan théorique ensuite, l'architecture se retrouva isolée lorsque les classificateurs des arts¹, incapables d'assujettir la nature fonctionnelle

¹ Sur le plan théorique, ce n'est pas aux architectes que l'on doit d'avoir distingué l'architecture des beaux-arts. D'abord soucieux de transmettre les règles de construction et les principes formels de l'architecture antique, les architectes théoriciens propagent une conception autonomiste et professionnelle de l'architecture. C'est plutôt chez les amateurs, comme on décrivait alors ces polygraphes lettrés qui se prononçaient sur toutes les dimensions de la société, qu'on décèle la volonté de classer les beaux-arts de façon systématique. « As has been regularly noted, this codification or systematization of the fine arts was largely an amateur pursuit. » (Kevin Harrington, *Changing Ideas on Architecture in the Encyclopédie, 1750-1776*, Ann Arbor, Michigan, UMI Research Press, 1985, p. 10). Le plus célèbre de ces amateurs fut l'abbé Charles Batteux, qui publia *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* en 1746.

de l'architecture à la notion de *mimesis*, renoncèrent au projet d'arrimer l'architecture à la poésie et à la peinture². On peut également observer cette mise à l'écart de l'architecture dans l'*Encyclopédie*, principale entreprise de classification du savoir et des pratiques. Après quelques hésitations et retournements, les différents collaborateurs s'étant prononcés sur le sujet conférèrent finalement un statut mixte à l'architecture, à mi-chemin entre les arts dits de l'imagination et les arts de la raison, ce qui explique son absence de la plupart des articles où il est question des beaux-arts³.

Pourquoi alors introduire une étude de la patine en architecture par un chapitre sur la patine de la peinture et de la sculpture? Tout simplement parce que les historiens de l'architecture ne sauraient négliger la contribution des historiens de l'art à l'étude de la patine. Car ces derniers s'intéressent depuis longtemps à la teinte jaunâtre et assombrie des vieux tableaux et aux différentes altérations superficielles qui affectent les sculptures avec le temps. Il faut sans doute voir dans cet intérêt l'influence du *connoisseurship*, cette branche de l'histoire de l'art vouée à l'attribution, à la datation et à l'authentification des œuvres. La patine fournit en effet de précieuses informations sur l'âge d'une œuvre et constitue parfois le seul élément permettant de distinguer une pièce authentique d'une forgerie. Cette fonction de marqueur temporel de la patine a fait du maintien de l'intégrité physique des œuvres anciennes une nécessité.

² Pour en savoir plus sur la classification des arts au dix-huitième siècle, en France et Angleterre, on pourra consulter les ouvrages de James S. Malek (*The Arts compared : An Aspect of Eighteenth-Century British Aesthetics*, Détroit, Wayne State University Press, 1974), et de Baldine Saint-Girons (*Esthétiques du XVIII^e siècle : Le modèle français*, Paris, Philippe Sers éditeur, 1990).

³ Voir Harrington, *op. cit.*

Les premiers commentaires d'historiens portant sur la patine furent surtout des réactions à des nettoyages intempestifs qui auraient dénaturé des toiles de grands maîtres⁴. Bien qu'elles aient favorisé l'apparition de la patine dans le discours historique, ces réactions en disaient cependant plus sur les goûts des historiens que sur les époques qui avaient vu naître ces chefs-d'œuvre. Comme on le verra au cours de ce chapitre, d'autres historiens de l'art, sans doute moins émotifs que les précédents, apportèrent une contribution plus précieuse en orientant leurs recherches vers des sources textuelles inédites qui révélaient que la patine avait été une préoccupation artistique depuis au moins le dix-septième siècle. Ces chercheurs mirent aussi au jour une seconde forme de patine. On sait en effet, grâce à des analyses chimiques et à des documents anciens, que des artistes imitèrent la patine dans le passé, vieillissant prématurément leurs tableaux ou leurs sculptures. Qu'elle ait été motivée par des intentions malveillantes ou pratiquée au grand jour, cette patine artificielle participe de l'esthétique d'œuvres dont elle est contemporaine, ce qui la rend sujette à interprétation au même titre que la composition, la palette ou l'iconographie. En se fondant sur cette donnée supplémentaire de la peinture et de la sculpture, les historiens de l'art ont posé les bases d'une histoire de la patine.

Si toutes les conclusions des recherches sur la patine des beaux-arts ne sont pas transposables à l'étude de l'architecture⁵, l'histoire de l'architecture, qui commence à peine à se pencher sur les diverses problématiques de la patine, ne saurait les ignorer.

⁴ On observe de telles réactions dès la Révolution française, alors que les autorités responsables des anciennes collections royales mènent une vaste campagne de restauration.

⁵ Par exemple, la question de la forgerie ne se pose pas en architecture.

En révélant que la patine fit l'objet de débats théoriques à certaines époques, les historiens de l'art nous invitent en effet à porter un nouveau regard sur la matérialité de l'architecture et sur les diverses manifestations du goût pour les marques d'ancienneté inscrites dans la surface des bâtiments. Enfin, avant d'aborder le problème de la patine de l'architecture au dix-huitième siècle, il n'est pas inutile de savoir que les Lumières ne furent pas indifférentes à la patine de la peinture et de la sculpture. En témoignent plusieurs commentaires favorables ou non à la patine, de même que le recours à divers modes de contrefaçon.

1.1 PEINTURE

Le Temps allié (et ennemi) des Modernes chez Hogarth

Dans *Time Smoking a Picture*, une gravure de William Hogarth de 1761 (fig. 3), le problème de la patine de la peinture est posé dans des termes humoristiques. On y voit la figure allégorique du Temps, assise face à un tableau sur le buste démembré d'une statue classique, pipe à la main et enfumant ce qui semble être un paysage historié. Preuve du manque de respect du Temps envers l'œuvre, la pointe de sa faux transperce la toile.

L'œuvre de Hogarth mérite qu'on s'y arrête. Elle appartient à un genre artistique mineur, la caricature, qui suit de très près l'actualité. Pour susciter une réaction et pour

toucher un vaste public⁶, les caricaturistes s'attaquent en effet le plus souvent aux figures connues, aux modes et aux idées reçues de la majorité. La gravure de Hogarth, qui était en fait un billet de souscription pour une série de gravures devant être tirée de son tableau *Sigismunda Mourning over the Heart of Guiscardo*⁷, abordait donc la question de la patine dans un contexte où elle ne pouvait passer inaperçue. Ce contexte était celui de la Society of Artists et de son exposition annuelle, qui fut le théâtre de l'opposition féroce entre Hogarth et Reynolds⁸.

Time Smoking a Picture est sujette à plusieurs lectures. Premièrement, le choix même de la caricature pour véhiculer un message sur la peinture n'était pas dénué de signification dans l'Angleterre georgienne. Comme l'explique Diana Donald⁹, une véritable confrontation eut lieu à cette époque entre les caricaturistes, qui jouissaient d'un important succès populaire, et les apôtres d'un renouveau de la culture classique. Dans ce débat, les caricaturistes démontrèrent souvent leur maîtrise du code classique en le retournant contre ses promoteurs. Ainsi, à une époque où la hiérarchie des genres imposait sa loi, Hogarth eut recours à un art mineur pour attaquer le grand art et lui faire la leçon. Le Temps, figure allégorique respectée de la peinture d'histoire, devenait une brute qui s'assoyait sur la sculpture antique et détruisait la peinture classique.

⁶ La vocation mercantile de la caricature au dix-huitième siècle en Angleterre est attestée par les historiens.

⁷ Ce tableau de 1759, propriété de la Tate Gallery, incarnait l'ambition d'Hogarth d'égaler les Anciens. Démoli par la critique, il fut un échec cuisant pour l'artiste.

⁸ Voir Ronald Paulson, *Hogarth*, vol. 3. *Art and Politics, 1750-1764*, New Brunswick, New Jersey, Rutgers University Press, 1993.

⁹ Diana Donald, *The Age of Caricature : Satirical Prints in the Reign of George III*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1985.

Une « certaine » peinture ajouterait Ernst Gombrich qui rappelle, à propos de la même caricature, que l'artiste anglais espérait l'avènement d'un art moderne véritable dans cette Angleterre soumise au dogme du classicisme et de l'ancienneté¹⁰. Détruisant les œuvres anciennes et les rendant indéchiffrables, le Temps aurait facilité la réalisation d'un tel souhait. Loin d'être une brute, le temps aurait même fait figure d'allié de la modernité artistique.

Puisque Hogarth affichait lui-même des ambitions de peintre, on comprendra que l'alliance suggérée par Gombrich entre l'artiste anglais et la patine du temps était circonstancielle. La clé de *Time smoking a picture* réside plutôt dans les écrits théoriques de Hogarth. Dans le chapitre XIV de *The Analysis of Beauty* (1753), consacré à la couleur, son auteur soulevait la question du jaunissement de la peinture à l'huile avec le temps :

The colours we are supposed to have been laying upon the busto, appear to be more united and mellowed by the oils they are ground in, which takes a yellowish cast after a little time, but is apt to do more mischief hereby than good; for which reason care is taken to procure such oil as is clearest and will best keep its colour* in oil-painting¹¹.

Hogarth jugeait donc que le jaunissement n'était pas souhaitable, mais qu'on pouvait heureusement le prévenir et conserver l'éclat d'origine des couleurs en

¹⁰ « Actually Hogarth's propaganda was not specifically directed against dark varnishes but against the predilection for Old Masters which threatened the livelihood of English. » (Gombrich, E.H., « Dark Varnishes: Variations on a Theme from Pliny », *The Burlington Magazine*, volume 104, n° 707, février 1962, p. 55)

¹¹ William Hogarth, *The Analysis of Beauty*, ed. Ronald Paulson, New Haven and London, Yale University Press, 1997 (1753), p. 91.

employant une huile claire. Le reste de l'argumentation se déployait dans une note¹². Réfractaire à toute interprétation romantique des effets du temps sur la peinture, Hogarth y exposait ce qu'on pourrait appeler les risques de la patine.

Premier risque, celui d'une trahison de la palette chromatique choisie par le peintre. Comme les couleurs ne se modifient pas toutes de la même façon ou à la même vitesse, l'harmonie des couleurs est menacée par la patine :

Notwithstanding the deep-rooted notion, even amongst the majority of painters themselves, that time is a great improver of good picture, I will undertake to shew, that nothing can be more absurd. Having mention'd above the whole effect of the oil, let us now see in what manner time operates on the colours themselves; in order to discover if any changes in them can give a picture more union and harmony than has been in the power of a skilful master, with all his rules of art, to do. When colours change at all it must be somewhat in the manner following, for as they are made some of metal, some of earth, some of stone, and others of more perishable materials, time cannot operate on them otherwise than as by daily experience we find in both, which is, that one changes darker, another lighter, one quite to a different colour, whilst another, as ultramarine, will keep its natural brightness even in the fire. Therefore how is it possible that such different materials, ever variously changing (visibly after a certain time) should accidentally coincide with the artist's intention, and bring about the greater harmony of the piece, when it is manifestly contrary to their nature, for do we not see in most collections that much time disunites, untunes, blackens, and by degrees destroys even the best preserved pictures¹³.

Même en admettant que les couleurs perdent simultanément de leur vivacité, Hogarth ne pouvait que déplorer l'appauvrissement chromatique de la peinture dans le temps :

¹² La note est indiquée par l'astérisque qui suit le mot *colour* dans l'extrait ci-dessus.

¹³ Hogarth, *op. cit.*, p. 91.

But if for argument sake we suppose, that the colours were to fall equally together, let us see what advantage this would give to any sort of composition. We will begin with a flower-piece: when a master hath painted a rose, a lily, an African, a gentianella, or violet, with his best art, and brightest colours, how far short do they fall of the freshness and rich brilliancy of nature; and shall we wish to see them fall still lower, more faint, sullied, and dirtied by the hand of time, and then admire them as having gained an additional beauty, and call them mended and heightened, rather than fouled, and in a manner destroy'd; how absurd! instead of mellow and softened therefore, always read yellow and sullied, for this is doing time the destroyer, but common justice. Or shall we desire to see complexions, which in life are often, literally, as brilliant as the flowers above-mention's, served in the like ungrateful manner. In a landskip, will the water be more transparent, or the skye shine with a greater lustre when embrown'd and darken'd by decay? surely not¹⁴.

Hogarth ne s'en tenait pas qu'à des arguments d'ordre esthétique sur la beauté des couleurs, l'harmonie chromatique ou la juste imitation des couleurs de la nature. Il voyait aussi dans la patine, qu'elle soit naturelle ou artificielle, un deuxième risque, soit celui de la perte d'intelligibilité de la peinture :

The lame excuse writers on painting have made for the many great masters that have fail'd in this particular, is, that they purposely deaden'd their colours, and kept them, what they affectedly call'd *chaste*, that the correctness of their outlines might be seen to greater advantage. Whereas colours cannot be too brilliant if properly disposed, because the distinction of the parts are thereby made more perfect; as many be seen by comparing a marble busto with the variegated colours of the face either in the life, or one well painted: it is true, uncomposed variety, either in the features or the limbs, as being daubed with many, or one colour, will so confound the parts as to render them unintelligible¹⁵.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*, note † de la page 93.

Peu de gens parmi ses contemporains auraient partagé l'aversion de Hogarth envers la patine. Cela ne l'empêcha pas d'émettre des observations cruciales. Premièrement, Hogarth insistait sur le fait que la patine, parce qu'elle modifiait l'intensité et l'équilibre des couleurs, entraînait une modification de l'expérience de la peinture et pouvait même compromettre l'intelligibilité d'une œuvre. Ensuite, Hogarth posait la question de l'intention de l'artiste.

La patine de la peinture comme valeur ajoutée

La véhémence de la sortie de Hogarth contre la patine ne doit pas faire oublier qu'elle était à contre-courant. En réalité, comme le soutient Otto Kurz, les peintres auraient non seulement apprécié la patine, mais souhaité son apparition : « The patina of painting is a sign of age, but not a sign of decay; on the contrary artists regard it as an enhancement; it is esteemed as an ornament. »¹⁶

Le goût pour la patine était apparu avant le siècle de Hogarth, comme en témoigne un poème du dix-septième siècle de Marco Boschini, cité par Kurz :

Tute le cose el Tempo discoverze;
Questa xe cosa chiara, e la savemo:
Ma la Pitura contra lu medemo

¹⁶ Otto Kurz, « Varnishes, Tinted Varnishes, and Patina », *The Burlington Magazine*, volume 104, n° 707, février 1962, p. 58. L'article de Kurz, ainsi que celui de Gombrich qui l'accompagnait, ont suscité une vive controverse dès leur parution. Dans des articles publiés dans le même périodique en novembre 1962, des spécialistes de la restauration et de l'histoire des techniques de la peinture ont mis en doute plusieurs affirmations des deux auteurs, prétextant qu'elles étaient fondées sur des mauvaises traductions de textes anciens ou sur une mauvaise connaissance du contexte. Ayant pris la mesure de ces critiques, j'ai choisi de retenir les passages les moins controversés des textes Gombrich et Kurz.

D'un velo trasparente el la coverze.
 (...)
 Cusì intravien aponto à la Pitura :
 La patina¹⁷ del tempo fa do efeti,
 I colori vien sempre più perfeti,
 E in mazor stima l'istessa fatura¹⁸.

Boschini n'était pas le seul à apprécier la patine dans l'Italie de la deuxième moitié du dix-septième siècle. Un des ses contemporains, Filippo Baldinucci, donnait également un sens favorable au mot *patena* dans son *Vocabolario toscano dell'arte del disegno* :

Patena. Voce usata da' Pittori, e diconla atrimenti pelle, è qualla universale scurità che il tempo fa apparire sopra les pitture, che anche talvolta le favorisce¹⁹.

Au mot *pelle*, les améliorations apportées par la patine se précisent. Selon Baldinucci, le changement de couleur profiterait surtout aux carnations :

E anche chiamano pelle, un certo colore, che dà il tempo alle pitture, con che favorisce assai le carnagioni, e falle apparire più naturali²⁰.

Au dix-huitième siècle, un des plus célèbres éloges de la patine apparaît en 1711 dans *The Dream Vision of the Old Painter*, de Joseph Addison. Prétendant raconter un rêve, Addison décrit la visite d'une galerie de peinture un jour de mauvais temps. Après

¹⁷ Cet emploi du terme *patina* reste exceptionnel et sans doute limité à la langue italienne. En anglais et en français, on parlera surtout des effets du temps. Nous reviendrons à ce problème lexical au chapitre trois.

¹⁸ Kurz, *op. cit.*, p. 58. On retrouve le texte complet dans Marco Boschini, *La Carta del navegar pitoresco*, édition critique, Venise et Rome, Istituto per la Collaborazione Culturale, 1966, p. 25-26.

¹⁹ Filippo Baldinucci, *Vocabolario toscano dell'arte del disegno*, Florence, Studio per Edizioni Scelte, 1975 (1681), p. 119.

²⁰ *Ibid.*, p. 120.

avoir croisé quelques peintres au travail, qui sont en réalité des figures allégoriques représentant divers traits de caractère²¹, le visiteur tombe sur un vieil homme :

Observing an old Man (who was the same Person I before mentioned, as the only Artist that was at work on this side of the Gallery) creeping up and down from one Picture to another, and re-touching all the fine Pieces that stood before me, I could not but be very attentive to all his Motions. I found his Pencil was so very light that it produced any visible effect in the Picture on which he was employ'd. However, as he busied himself incessantly, and repeated Touch after Touch without rest of intermission, he wore off insensibly every little disagreeable Gloss that hung upon a Figure. He also added such a beautiful Brown to the Shades, and Mellowness to the Colours, that he made every Picture appear more perfect than when it came fresh from the Master's Pencil. I could not forbear looking upon the Face of this ancient Workman, and immediately by the long Lock of Hair upon his Forehead discovered him to be Time²².

Addison, dont le *Spectator* était un des véhicules des valeurs classiques pourfendues par Hogarth, ne partageait pas la répugnance de ce dernier. Allié du peintre, le temps gagnait même le statut d'artiste aux yeux de l'amateur.

Plus tard, dans une France où Hogarth n'avait pas d'émule, le critique Fréron écrivait, au sujet de la couleur d'une *Suzanne et les vieillards* de Jean-François Lagrénée, dit l'aîné, exposé au Salon de 1763, qu'elle était « ... argentine et douce, vraie et de nature à ne pouvoir que gagner avec le temps. »²³

²¹ Dans l'ordre, il rencontre *Vanity, Stupidity, Fantasque, Avarice, Industry* et *Envy*.

²² Joseph Addison, *The Spectator*, lettre du 5 juin 1711, vol. I, Oxford, Clarendon Press, 1965, p. 356.

²³ Cité dans Kurz, « Time the Painter », *The Burlington Magazine*, vol. 105, n° 720, mars 1963, p. 97.

Diderot ne fut pas en reste pour saluer les effets bénéfiques du temps sur la peinture. Dans son *Salon* de 1767, il soutenait que les œuvres de ses peintres fétiches, Chardin et Vernet, étaient celles qui gagnaient le plus avec le temps :

Je suis sûr que lorsque le temps aura éteint l'éclat un peu cru des couleurs fraîches, ceux qui pensent que Chardin faisait encore mieux autrefois changeront d'avis. Qu'ils aillent revoir ces ouvrages lorsque le temps les aura peints²⁴. J'en dis autant de Vernet, et de ceux qui préférèrent ses premiers tableaux à ceux qui sortent de dessus sa palette.

Chardin et Vernet voient leurs ouvrages à douze ans du moment où ils les peignent et ceux qui les jugent ont aussi peu de raison que ces jeunes artistes qui s'en vont copier servilement à Rome des tableaux faits il y a cent cinquante ans; ne soupçonnant pas l'altération que le temps a faite à la couleur, ils ne soupçonnent pas davantage qu'ils ne verraient pas les morceaux des Carraches tels qu'ils les ont sous les yeux, s'ils avaient été sur le chevalet des Carraches tels qu'ils les voient. Mais qui est-ce qui leur apprendra à apprécier les effets du temps? Ce qui les garantira de la tentation de faire demain de vieux tableaux de la peinture du siècle passé? Le bon sens et l'expérience²⁵.

Le goût du critique pour les marques d'ancienneté s'affirma d'une façon singulière dans les *Regrets sur ma vieille robe de chambre ou avis à ceux qui ont plus de goût que de fortune*, insérés dans son *Salon* de 1769. Dans ce texte qui accompagnait le commentaire de l'exposition, Diderot faisait l'éloge d'un vêtement qui portait les stigmates de l'usage et les marques du travail :

Un livre était-il couvert de poussière? un de ses pans s'offrait à l'essuyer. L'encre épaisse refusait-elle de couler de ma plume? elle présentait le flanc. On y voyait tracés en longues raies noires les fréquents services qu'elle m'avait rendus. Ces longues raies annonçaient le littérateur,

²⁴ Comme chez Addison, le temps est un être agissant.

²⁵ Denis Diderot, *Oeuvres*, tome IV: *Esthétique - théâtre*, Paris, Robert Laffont (collection Bouquins), 1996, p. 592-593.

l'écrivain, l'homme qui travaille. A présent, j'ai l'air d'un riche fainéant.
On ne sait qui je suis²⁶.

Diderot voyait dans l'usure de sa robe de chambre une marque d'identité. La poussière et l'encre prisonnières du tissu annonçaient la simplicité et la moralité de celui qui la porte : « Mes amis, gardez vos vieux amis, craignez l'atteinte de la richesse. Que mon exemple vous instruisse. La pauvreté a ses franchises, l'opulence a sa gêne. »²⁷

Complainte sur la moralité de l'écrivain, le texte de Diderot comportait aussi une dimension esthétique. Le philosophe déplorait en effet que la douce harmonie qui avait régné dans son environnement, ait disparu en même temps que le vieux vêtement :

Ma vieille robe de chambre était *une* [italique dans le texte] avec les autres guenilles qui m'environnaient. Une chaise de paille; une table de bois; une tapisserie de Bergame; une branche de sapin qui soutenait quelques livres; quelques estampes enfumées, sans bordure, clouées par les angles sur cette tapisserie; entre ces estampes, trois ou quatre plâtres suspendus formaient avec ma vieille robe de chambre l'indigence la plus harmonieuse. Tout est désaccordé. Plus d'ensemble, plus d'unité, plus de beauté²⁸.

Diderot n'ayant pas précisé la nature de cette harmonie dans l'indigence, on suggérera que tous ces objets avaient en commun une certaine patine.

²⁶ *Ibid.*, p. 820.

²⁷ *Ibid.*, p. 821.

²⁸ *Ibid.*

Dans le même *Salon* de 1769, Diderot louait à nouveau l'heureux vieillissement des toiles de Vernet. Touché par une *Tempête* et un *Brouillard* de 1748, il trouvait dans leur ancienneté — toute relative — l'explication de leur beauté :

Tous les deux sont d'un faire précieux, d'une extrême vérité et d'un meilleur ton de couleur que les autres, peut-être parce qu'ils ont l'avantage d'avoir été peints par le temps, comme il arrive aux ouvrages des grands coloristes²⁹. Vernet est bien avec le temps qui fait tant de mal à ses confrères³⁰.

Il semble que Vernet lui-même n'ignora pas les effets bénéfiques du temps, au point d'en user comme argument de vente. Kurz rapporte ainsi que le peintre, pressé de conclure une transaction avec un acheteur qui hésitait devant le ciel monotone d'un paysage, l'aurait rassuré en lui confiant: « mes tableaux ont l'avantage, et j'ai la satisfaction de voir que mes ouvrages gagnent par le temps, qui leur donne de la vigueur, de couleur, de l'harmonie. »³¹ Que Vernet ait fait appel au temps pour vendre un tableau illustre la force de l'argument chez ses contemporains.

En 1776, toujours en France, on retrouve un autre éloge du temps dans un poème de Pierre Jean Baptiste Nougaret où il est dit que le temps,

Adoucissoit les jours, fortifioit les ombres
Et les rendoit plus beaux, en les rendant plus sombres,

²⁹ Cette idée, déjà esquissée chez Fréron, que les bons coloristes bénéficient davantage des effets du temps est paradoxale. En effet, on peut penser qu'un peintre maîtrisant sa palette saura produire une œuvre achevée et aura moins besoin de l'effet réparateur du temps. L'idée n'en était pas moins répandue au dix-huitième siècle. Ainsi, il semble que l'on ait apprécié particulièrement la patine couvrant les tableaux des peintres vénitiens du Cinquecento, dont la réputation de coloristes n'était pourtant plus à faire.

³⁰ Diderot, *op. cit.*, p. 848.

³¹ Kurz, , « Varnishes, Tinted Varnishes, and Patina », *op. cit.*, p. 59.

Leur donnoit ce teint brun qui les fait respecter,
Et qu'un pinceau mortel ne sauroit imiter³².

Nous terminerons ce bref survol par la mention d'un autre tableau de Lagrénée. Alors que Hogarth utilisait la caricature pour ridiculiser la patine de la peinture, l'académicien soutenait l'opinion inverse avec un tableau dont le titre était sans équivoque : *Le Temps colore les bons tableaux et détruit les mauvais*³³.

Simuler la patine

La patine ne fut pas qu'appréciée au dix-huitième siècle, elle fut aussi imitée par certains peintres, qui achevèrent parfois leurs tableaux en appliquant une couche pigmentée qui simulait le jaunissement d'une œuvre ancienne. Hogarth faisait allusion à cette pratique dans son traité. Nullement ému par la patine — véritable — du temps, il ne pouvait logiquement admettre qu'on l'imitât :

I own it would be a pity that Mr. Addison's beautiful description of time at work in the gallery of pictures, and the following lines of Mr. Dryden, should want a sufficient foundation; —

For time shall with his ready pencil stand,
Retouch your figures with his ripening hand;
Mellow your colours, and imbrown the tint;
Add every grace wich time alone can grant;
To future ages shall your fame convey,

And give more beauties than he takes away. Dryden to Kneller.

³² *Ibid.*, p. 59.

³³ Ce tableau, mentionné par Kurz dans « Time the Painter », reste introuvable. Lagrénée n'a pas fait l'objet d'un catalogue raisonné et des recherches dans la base Joconde, dans les livrets de l'Académie et dans des catalogues sont restées vaines. Si on se fit au reste de l'œuvre du peintre, le sujet doit être traité de manière allégorique.

were it not that the error they are built upon, hath been a continual blight to the growth of the art, by misguiding both the proficient, and the encourager; and often compelling the former, contrary to his judgment, to imitate the damaged hue of decayed pictures; so that when his works undergo the like injuries, they must have a double remove from nature; which puts it in the power of the meanest observer to see his deficiencies³⁴.

La pratique décriée par Hogarth reste peu documentée, mais les historiens qui se sont penchés sur cette question sont convaincus de sa véracité. Dans sa critique des articles de Gombrich et de Kurz, Denis Mahon confirme ainsi que la pratique existait déjà au dix-septième siècle. Il mentionne que « the artificial ageing of paintings by means of a *un certo liquor* is referred to in an amusing passage in one of the satires of Salvator Rosa. »³⁵

À Venise, ville où la patine jouissait d'un grand respect, des peintres en auraient même fait une spécialité :

That taste [pour les peintures jaunies par le temps] was also reflected in the production of modern works in the manner of old (probably not always without a side glance at deception). A Remarkable exploiter of this situation in Venice, very well known to Boschini, was Pietro Muttoni, who was famous for his skill in restoring old pictures, from which his nickname della Vecchia³⁶ is said to have originated. Pietro

³⁴ Hogarth, *op. cit.*, p. 91-92.

³⁵ Denis Mahon, « Miscellanea for the Cleaning Controversy », *The Burlington Magazine*, vol. 104, n° 716, novembre 1962, note 32 de la page 465. Le passage dont il est question est en fait une seule phrase scindée en trois vers :

Fra i Pittori vi son genti sì leste;

Con un certo liquor che non si scerne

Fanno antiche apparir certe lor Teste. (Salvatore Rosa, *Satire*, Amsterdam, 1770, p. 84)

Le reste du texte n'apporte pas plus de précisions.

³⁶ Boschini le nomme plutôt Piero Vechia (Voir Marco Boschini, *op.cit.*, p. 536).

della Vecchia (1605-1678) was of course most notorious for his ability to paint pictures in a manner which passed for that of Giorgione³⁷.

Mahon ajoute que Boschini, bien au fait de ces réalisations, en aurait tiré une réflexion sur la supériorité du peintre sur le temps. Dans un passage de son poème³⁸, Boschini imagine un dialogue entre della Vecchia et la figure du temps. Alors que le second s'enorgueillit de corriger les imperfections des tableaux, le premier triomphe en démontrant qu'il peut à la fois l'imiter et produire des œuvres originales.

La poursuite de cette pratique de la patine au dix-huitième siècle est confirmée par Joyce Plesters³⁹, qui considère par ailleurs la fausse patine comme une donnée supplémentaire dont les restaurateurs devraient tenir compte :

A further hazard is that by the eighteenth century connoisseurs had become accustomed to the golden tone of old varnish on pictures imported from Italy and elsewhere. Redgrave describes how this was taken advantage of by restorers who used tinted varnishes to disguise incompetent retouchings. He also asserts that this admired golden tone was applied in the eighteenth century to modern masters such as Wilson and Gainsborough⁴⁰.

Nettoyer et rafraîchir. La restauration contre la patine

Contrarié par maints amateurs de peinture et par les falsificateurs, Hogarth

³⁷ Mahon, *op.cit.*, p. 465.

³⁸ Trop long pour être cité ici, ce passage est reproduit en annexe.

³⁹ Elle écrit aussi dans le numéro de novembre 1962 du *Burlington Magazine*.

⁴⁰ Joyce Plesters, « Dark Varnishes - Some Further Comments », *Burlington Magazine*, vol. 104, n° 716, november 1962, p. 460.

n'était pas totalement isolé dans sa lutte à la patine. Ses attaques trouvèrent parfois un écho favorable dans certaines techniques de restauration qui consistaient à débarrasser les vieux tableaux de la crasse qui les recouvre.

Cette pratique qui fait encore à notre époque l'objet de controverses, n'a pas attendu la plainte de Hogarth pour voir le jour. Au dix-septième siècle, on désignait cette pratique du terme *rifiorire*. Dans sa définition du terme, Baldinucci révélait un souci de conservation qui ne serait pas renié par les restaurateurs d'aujourd'hui. Il invitait ainsi à la plus grande prudence dans le nettoyage des anciens tableaux, jugeant avec un mépris non dissimulé ceux qui recherchaient à tout prix l'allure du neuf :

Rifiorire (to freshen up): A most vulgar term by which the lower classes want to express that insufferable stupidity of theirs, to have an old painting occasionally covered with fresh paint even by an inexperienced hand, because it has been slightly blackened by the process of time. This action not only deprives the painting of its beauty, but also of its air of antiquity. [...]

By the term *rifiorire* the ignorant also mean the washing of old paintings, which they sometimes do with such lack of caution as if they were scouring a rough block of marble. They fail to consider that one frequently does not know the composition of the mastics and primings and what pigments the artist used (for natural earth colours can stand the lye or other less strong solvents than artificial ones). And so they run the risk of removing from these paintings during the process of cleaning the veilings, the middle tones and also the retouchings, which are the last brushstrokes in which the greater part of their perfection consists⁴¹.

⁴¹ Cité dans Gombrich, *op. cit.*, p. 53.

Souhaitant préserver ce qui reste de la beauté originale d'une œuvre et ce qui lui confère son air d'antiquité, Baldinucci refusait de voir une œuvre sacrifiée sur l'autel de la propreté.

En 1751, de l'autre côté de la Manche, Bachaumont évoquait aussi le rafraîchissement des tableaux, quoique dans des termes plus mesurés. Dans son *Essai sur la peinture, la sculpture, et l'architecture*, Bachaumont rapportait les propos d'un amateur fictif déambulant parmi les chefs-d'œuvre du Louvre. Après une longue discussion sur la peinture d'histoire et l'iconographie des LeBrun et Véronèse, il lançait cet avertissement :

Au reste (cette observation est tout à fait nécessaire ici) quand on regarde un ancien Tableau, il faut faire attention au tems qu'il y a qu'il est peint, & aux accidens qui peuvent lui être arrivés. Il peut avoir souffert de l'humidité, de la sécheresse, de la fumée. On a voulu le nettoier, on s'y est mal pris, on l'a écuré: on a peut-être emporté de la couleur, on a repeint par dessus; ces nouvelles teintes ont noirci & fait des taches: on a peut-être verni ce Tableau plusieurs fois, & avec de mauvais vernis qui ont jauni, & altéré la couleur originale. Que de raisons pour que ce Tableau soit fort différent de ce qu'il était au sortir de la main du Peintre! Il faut le transporter, pour ainsi dire, au tems où il a été peint, & le juger en conséquence.

On doit penser que les Tableaux du Corrège, du Titien, de Paul Véronèse, du Tintoret, de Rubens, & de Vandyck étoient de la plus belle couleur en sortant de leurs mains. Les Tableaux de Paul Véronèse sont même dans un cas particulier. Ce grand Peintre faisoit la faute de ne point employer d'outremer dans ses Ciels: il se servoit de cendre bleue, cette couleur a noirci, ce que n'auroit pas fait l'outremer, & ses Ciels sont devenus tout noirs; il n'est presque pas possible de les racommoder, du moins cela est très-difficile⁴².

⁴² Bachaumont, « Essai sur la peinture, la sculpture, et l'architecture », 1751, dans *Architecture. Mélanges, an X* (1802), p. 30-31.

Bachaumont n'était pas séduit par la beauté de la patine, mais, lucide, il constatait que les retouches et les nettoyages n'offraient pas une riposte valable aux assauts du temps. Tout comme Hogarth, Bachaumont était le témoin impuissant de la lente dépossession dont sont victimes les peintres.

À l'approche de la fin du siècle, le vent tourna et les réticences exprimées par Hogarth à propos de la patine de la peinture recueillirent une audience plus favorable. En France, sous le régime révolutionnaire, on s'éloigna de l'attitude résignée d'un Bachaumont et le nettoyage des œuvres devint le corollaire de la critique de la patine⁴³. À cette époque, qui fut aussi celle des premiers musées d'État, on procéda en effet au nettoyage de nombreux tableaux provenant des anciennes collections royales. Aux yeux des conservateurs révolutionnaires, la patine acquise sous l'Ancien Régime n'était qu'une trace des familles déchues et un rappel d'une société corrompue. Les anciens propriétaires des tableaux les ayant parfois vieillis artificiellement par l'application d'un verni simulant la patine, celle-ci en vint à incarner l'illusion et le mensonge dont l'aristocratie s'était parée pour assurer ses privilèges. Afin d'oublier cette époque, on souhaita voir les peintures des anciennes collections royales retrouver leur état d'avant la corruption, une volonté qui se concrétisa par une vaste entreprise de nettoyage⁴⁴.

⁴³ Dans un article qui fait écho à l'étude de la patine en peinture amorcée par Kurz, Randolph Starn décrit le changement de goût qui s'opéra sous le gouvernement révolutionnaire. Voir Starn, « Three Ages of Patina in Painting », *Representations*, n° 78, printemps 2002, p. 86-115.

⁴⁴ Il peut sembler paradoxal de la part des révolutionnaires d'avoir rejeté la patine comme signe de l'Ancien Régime tout en préservant les chefs-d'œuvre de ce même régime. Il faut savoir que beaucoup de

Malgré la force politique de l'argument, cette campagne de nettoyage des tableaux de maîtres ne se fit pas sans opposition. Dès les années 1790, pendant que l'abbé Grégoire s'inquiétait des actes de vandalisme et de spoliation perpétrés sur le territoire français et publiait son fameux *Rapport sur les destructions opérées par le vandalisme et sur les moyens de le réprimer*⁴⁵, des critiques se firent entendre. Pour y répondre, on forma un comité chargé de se pencher sur la question⁴⁶. Le peintre Jacques Louis David, alors député du département de Paris et membre du gouvernement de la Convention nationale, publia deux *Rapports sur la nécessité de la suppression de la commission du Museum*, rapports où il déplorait l'incurie des responsables des collections publiques⁴⁷.

Dans son second rapport, David illustre sa critique en donnant des exemples de restaurations catastrophiques. En plus d'évoquer avec horreur les retouches maladroites et l'application de vernis épais, il constatait les dégâts causés par le nettoyage abusif d'une œuvre de Guido Reni : « La Vierge du Guide (vulgairement appelée la Couseuse), n'a point été nettoyée, mais usée. »⁴⁸ On notera que David ne se prononçait pas sur le

révolutionnaires étaient nostalgiques du règne de Louis XIV et qu'ils en avaient surtout contre l'évolution de la monarchie au dix-huitième siècle.

⁴⁵ Paris, 14 fructidor an II (31 août 1794). Le texte du rapport est disponible en ligne sur le site *Gallica* de la Bibliothèque Nationale de France, à l'adresse suivante : <http://visualiseur.bnf.fr/Visualiseur?nompage=WEBCCACAT&lan=FR&adr=64.228.248.96&Interne=false&O=NUMM-48495&Notice=37235784&>

⁴⁶ Pour d'autres détails de cet épisode, voir l'ouvrage d'Andrew McClellan, *Inventing the Louvres : Art, Politics, and the Origins of the Modern Museum in Eighteenth-Century Paris*, Cambridge et New York, Cambridge University Press, 1994.

⁴⁷ N'oublions pas que David fut l'un des principaux responsables de la suppression de l'Académie royale de peinture et de sculpture.

⁴⁸ Louis David, député du département de Paris, Convention nationale, *Second rapport sur la nécessité de la suppression de la commission du Museum. Fait au nom des comités d'Instruction Publique et des Finances*, séance du 7 Nivôse, l'an 2 de la République française (16 janvier 1794). Le rapport est reproduit dans *La Culture des sans-culottes. Le premier dossier du patrimoine 1789-1798*, édité par Bernard Deloche et Jean-Michel Leniaud, Paris-Montpellier, Les éditions de Paris et les presses du Languedoc, 1989, p. 144.

bien-fondé du nettoyage, mais sur la compétence des personnes chargées de ces restaurations. On ne s'étonnera donc pas de voir qu'à la suite de ses deux rapports, la pratique du nettoyage fut étendue. Ce n'est qu'à la restauration qu'on recommença à brunir les tableaux.

1.2 SCULPTURE

Séductrice ou destructrice, la patine devint un enjeu de la peinture au dix-huitième siècle. La sculpture, avec ses modalités et caractéristiques propres, n'y échappa pas davantage.

La patine du bronze

Alliage à base de cuivre⁴⁹, le bronze s'oxyde au contact prolongé de l'air. Une patine se forme alors sur la surface. Souvent présente sur les statues mises à jour dans les champs de fouilles romains, la patine était considérée au dix-huitième siècle comme un attribut des bronzes antiques. Cela même si, grâce à Pline, on n'ignorait pas que les Anciens avaient sans doute affiché un penchant pour le lustre du bronze. À ce sujet, toujours dans l'*Encyclopédie*, Jaucourt rapporte que :

⁴⁹ À l'article « bronze » de l'*Encyclopédie*, Diderot décrit la composition de cet alliage : « L'alliage ordinaire de la bronze pour les figures est de deux tiers de cuivre rouge, & d'un tiers de cuivre jaune; mais on rendra la bronze plus solide & moins soufflante, si l'on met un peu plus de cuivre jaune. » (*Encyclopédie*, version en ligne, http://colet.uchicago.edu/cgi-bin/getobject_?a.11:659./projects/artflb/databases/artfl/encyclopedia/)

Les Grecs étoient dans l'usage de couvrir leurs bronzes avec du bitume ou de la poix. Ils ne pouvoient prendre cette précaution que pour les conserver, & leur donner l'éclat & le brillant qu'ils aimoient⁵⁰.

Cette méthode de préservation décrite dans Pline ne fut pas imitée au siècle des Lumières. Ainsi P.T. Craddock mentionne que l'anglais Richard Payne Knight, un des théoriciens du pittoresque, « ... applied to all the hundreds bronzes in his collection the patination he felt sure they would have had in antiquity. »⁵¹ Il s'agit d'un cas extrême, mais la fausse patine appliquée par Knight sur des sculptures authentiques fut aussi employée pour parfaire des reproductions ou des forgeries. « This could be achieved by treating the surface with acids, sometimes apparently in combination with weathering by such means as exposure to the elements on the workshop roof or by burial in a latrine pit, although the latter may be apocryphal. »⁵²

Le bronze, matériau coûteux et structurellement fragile, ne convient pas à l'architecture. Pour se rapprocher de cette discipline et entamer un retour vers notre question principale, il faut porter son attention sur la patine des sculptures de marbre. C'est là qu'on retrouve l'altération qui se rapproche le plus de la patine de l'architecture.

[correction/build0605/IMAGE/](#))

⁵⁰ *Ibid.*, article « Sculpture en bronze », http://colet.uchicago.edu/cgi-bin/getobject_?a.110:477:3./projects/artflb/databases/artfl/encyclopedia/correction/build0605/IMAGE/

⁵¹ P.T. Craddock, « A Short History of the Patination of Bronze », in *Why Fakes Matter? Essays on Problems of Authenticity*, dirigé par Mark Jones, Londres, British Museum Press, 1992, publié à l'occasion du symposium *Fake* tenu au British Museum du 7 au 10 juin 1990 en même temps que l'exposition *Fake? The Art of Deception*, p. 67. Les techniques pour patiner artificiellement le bronze auraient vu le jour en Chine, où l'on a retrouvé des recettes datant des dynasties Song et Ming.

⁵² *Ibid.*

Coups de burin et acqua di rota

La sculpture néoclassique est spontanément associée à la blancheur immaculée de l'oeuvre d'un Canova, si bien qu'on ne saurait imaginer une époque plus réfractaire à la patine de la sculpture que la deuxième moitié du dix-huitième siècle. Pourtant, au sein même du milieu des antiquaires romains où s'illustra Winckelmann, dans l'entourage immédiat de son protecteur, le cardinal Albani, une des personnalités les plus influentes du vaste marché des antiquités romaines, des sculpteurs s'efforçaient de répondre à des goûts fort différents.

Ces sculpteurs pratiquaient en fait un double métier. Créateurs d'œuvres originales, ils savaient aussi restaurer les sculptures antiques mises au jour dans les champs de fouilles romains. Par une sorte d'hybridation de ces deux savoir-faire et encouragés par l'insatiable appétit du marché des antiquités, certains parmi ces artisans se faisaient faussaires à l'occasion.

Les collectionneurs de l'époque, les Charles Townley et autres consorts, logeaient souvent dans leurs villas néoclassiques des collections de sculptures regroupant les statues les plus connues des grandes collections romaines et florentines. Ces acheteurs privilégiaient la lisibilité de leurs collections, la reconnaissance immédiate des modèles et la clarté iconographique. Ils acquéraient donc des statues complètes, laissant les bustes, membres et autres fragments aux académies et aux collections savantes. Or, trouver de telles statues devint presque impossible au dix-

huitième siècle. À Rome, les agents du pape veillaient sur les trésors nationaux. Après la vente controversée de nombreux éléments importants de la collection du cardinal Albani, on avait craint la dilapidation des trésors romains. Cet événement avait conduit le pape Clément XII à acquérir en 1733 le reste de la collection Albani pour fonder un musée sur le Capitole. Autre frein à l'avidité des acheteurs étrangers, le pape bénéficiait d'un droit de préemption sur les plus belles pièces trouvées sur le territoire romain. Plus au sud, où l'exploration de Pompéi et d'Herculanum avait suscité de vives attentes, le roi de Naples imposait un blocus encore plus étanche sur les champs de fouilles⁵³.

Répondant aux goûts particuliers de la clientèle étrangère et voyant qu'il y avait là une source abondante de profits, des sculpteurs-restaurateurs, sans nécessairement fabriquer d'authentiques faux, en vinrent à assembler des fragments pour composer de nouvelles statues selon les thèmes les plus en vogue. Leur habileté permettait à une nouvelle *Vénus* de voir le jour ou à un *Discobole* inédit d'apparaître sur le marché.

Pour donner plus d'harmonie à ces collages mêlant souvent des parties neuves aux fragments anciens, on traitait le marbre selon différents procédés visant à lui donner une patine, une couleur antique. Certains martelaient la pierre avec un poinçon pour lui enlever de son lustre. D'autres employaient une substance mystérieuse, appelée *acqua di rota*, qui devait temporairement colorer le marbre neuf jusqu'à la formation d'une

⁵³ Pour toutes les questions relatives au commerce des antiquités romaines et aux mesures prises par les papes du dix-huitième siècle et le royaume napolitain, on consultera l'ouvrage de Francis Haskell et Nicholas Penny, *Taste and the Antique: The Lure of Classical Sculpture 1500-1900*, New Haven and London, Yale University Press, 1981.

patine véritable. La composition exacte de l'*acqua di rota*⁵⁴ n'est pas connue et il est fort probable que celle-ci ait changé d'un atelier à l'autre. Parfois il s'agissait simplement de l'eau dont on se servait pour arroser la pierre ponce pendant l'affûtage des ciseaux. On sait aussi qu'elle a pu contenir, entre autres composés, de la poussière de pierre ponce ou d'émeri, de la suie, du café, du thé, du tabac, de l'urine et divers pigments d'origine minérale. Probablement assez répandue pendant la seconde moitié du dix-huitième siècle, la pratique se poursuivit jusqu'au dix-neuvième siècle, où elle fut perpétuée, surprise, par des sculpteurs aussi connus que Canova.

Aussi choquante puisse-t-elle paraître à nos yeux, la pratique des sculpteurs-restaurateurs suscitait rarement la controverse, comme en témoigne le cas du plus important de ces artisans, Bartolomeo Cavaceppi⁵⁵. À la tête d'un atelier prospère, Cavaceppi bénéficia de la protection du cardinal Albani et compta Winckelmann parmi ses amis. Cette situation sociale favorable lui garantissait un bon accès aux champs de fouilles et lui procurait un vaste bassin d'acheteurs potentiels formé des nombreux visiteurs anglais de la villa Albani. Des collectionneurs aussi prestigieux que Charles Townley lui achetèrent des oeuvres.

⁵⁴ Les informations sur l'*acqua di rota* proviennent de l'article de Mark Norman et Richard Cook, « Just a tiny bit of rouge upon lips and cheeks: Canova, colour, and the classical ideal », in *Canova Ideal Heads*, catalogue de l'exposition de la Chambers Hall Gallery, Ashmolean Museum, 11 juillet - 14 septembre 1997, Oxford, 1997.

⁵⁵ Sur la vie et l'oeuvre de Cavaceppi, voir *Bartolomeo Cavaceppi scultore romano (1717-1799)*, catalogue de l'exposition du Musée du Palais de Venise à Rome, 25 juin - 15 mars 1994, Fratelli Palombi Editore, 1994.

Cavacceppi n'était pas un cas isolé puisque d'autres sculpteurs, comme Joseph Nollekens, pratiquaient un art similaire⁵⁶. Parfois l'initiative venait d'un marchand. On rapporte ainsi que Thomas Jenkins, eut souvent recours aux services de sculpteurs lorsque les statues authentiques venaient à manquer. Même Piranèse aurait trempé dans ce commerce en vendant un faux puits romain. Devant cette quasi généralisation de la pratique, on comprendra que personne n'était vraiment dupe dans ce type de marché, chacun trouvant plutôt son compte au prix d'une petite entorse à la vérité archéologique.

CONCLUSION

L'étude de la patine de la peinture et de la sculpture met en lumière des traits de la patine que nous retrouverons lorsqu'il sera question d'architecture. La patine étant clairement identifiée aux œuvres anciennes, voire antiques dans le cas de la sculpture, elle bénéficia de cette association à une époque qui appréciait au plus haut point la production artistique de l'Antiquité et de la Renaissance. Si elle garantissait pour certains l'authenticité d'une œuvre, pour d'autres, elle donnait l'illusion d'une plus grande conformité avec les œuvres anciennes. Par ailleurs, on reconnaissait des vertus esthétiques à la patine, car elle harmonisait les couleurs de la peinture et adoucissait la blancheur éclatante du marbre. Paradoxalement, alors que l'imitation de la patine se

⁵⁶ À ce sujet et sur le milieu des sculpteurs-restaurateurs romains, voir les textes de Gerard Vaughan (« The Restoration of Classical Sculpture in the Eighteenth Century and the Problem of Authenticity ») et de Seymour Howard (« Fakes, intention, proofs and impulsion to know: the case for Cavacceppi and clones ») dans *Why Fakes matter?*, *op. cit.*

généralisait, l'authenticité prétendument garantie par cette dernière devint de plus en plus douteuse, ce qui a pu la dévaluer aux yeux de quelques-uns.

Chez les détracteurs de la patine, tel Hogarth, les mêmes critères d'appréciation de la patine sont inversés. Ainsi son association à l'art ancien ne lui sourit plus pour un artiste qui prétend égaler et même dépasser les maîtres du passé. Quant à ses effets sur les couleurs, ils sont plutôt perçus comme une perte de sens, car la patine brouille l'iconographie.

On observe en fait une fluctuation de la valeur accordée à la patine, qui varie souvent en fonction de la position idéologique du commentateur. Alors que les défenseurs de la tradition et de l'ordre établi lui trouvent généralement des vertus, les partisans du changement ont tendance à résister à ses charmes. Ainsi on peut affirmer, à propos du dix-huitième siècle, que la modernité, tant artistique que politique, fut réfractaire à la patine⁵⁷.

⁵⁷ À la seule exception notable de la robe de chambre de Diderot. Chez le philosophe apôtre de la modernité, la « patine » de son vêtement est davantage un signe de vertu qu'une marque d'ancienneté. Car elle atteste d'abord l'humilité de celui qui la porte et, surtout, elle témoigne de son labeur. Or le travail n'est-il pas l'activité bourgeoise par excellence et la marque moderne de la vertu?

CHAPITRE DEUXIÈME : LA PATINE DE L'ARCHITECTURE EN REPRÉSENTATION

INTRODUCTION

Si on peut qualifier le dix-huitième siècle de siècle de la patine, c'est certainement en raison du nombre presque incommensurable de représentations de l'architecture qui furent réalisées à l'époque, en France et en Angleterre, et dont la patine constitue une caractéristique majeure. C'est dans ces représentations, qui font appel à une grande diversité de techniques et dont certaines s'approchent d'une authentique pratique architecturale, que nous verrons une première forme de prise de conscience de la patine architecturale.

Ce corpus imposant tire aussi son importance du rôle pédagogique dont il s'acquitta auprès des architectes et des commentateurs de l'époque. En effet, malgré les fouilles archéologiques et le Grand Tour, il ne faut pas oublier que la culture classique des architectes provenait moins d'un contact intime avec les ruines romaines ou grecques que de la consultation régulière des multiples représentations de ces dernières.

La ruine, motif privilégié de la patine architecturale

La patine est un processus universel auquel tous les objets matériels ne peuvent échapper. Ce qui est vrai pour la peinture et la sculpture l'est également pour l'architecture : tous les bâtiments, avec le temps, finissent par acquérir la couleur

caractéristique de la patine. Pourtant, lorsqu'on observe les représentations de la patine architecturale au siècle des Lumières, un motif se démarque nettement : la ruine. En effet, c'est principalement autour du motif de la ruine que les peintres et dessinateurs d'architecture du dix-huitième siècle élaborèrent, diffusèrent et imposèrent la couleur de la patine.

La présence massive de la ruine dans le corpus des représentations de la patine architecturale ne signifie pas pour autant qu'on ait omis de représenter la patine qui se forme sur d'autres types de bâtiments. D'autres constructions furent elles aussi montrées parées d'une forme de patine, tels les prisons, les hôpitaux et l'architecture vernaculaire. En ce qui concerne la patine des prisons et des hôpitaux, elle était assez rare cependant et, lorsque présente, elle prenait une tout autre signification qui la privait de son pouvoir de séduction. Comme nous reviendrons à cette question au chapitre quatre, nous nous contenterons d'indiquer que les images de prisons et d'hôpitaux n'ont pu contribuer à une quelconque prise de conscience de la beauté de la patine.

Quant à l'architecture vernaculaire, il s'agit bien d'un autre motif de la patine. Dans la peinture de paysage et les gravures illustrant des scènes champêtres, cottages, étables et autres modestes constructions revêtent souvent les couleurs et les valeurs de la patine. Souvent affaissées et même à demi écroulées, ces constructions sont d'ailleurs parfois difficiles à distinguer de la ruine. Elles avaient pourtant leur propre signification iconographique dans les campagnes hollandaises, italiennes et anglaises où on les situait le plus souvent. Ainsi, ces bâtisses anonymes n'avaient pas, contrairement aux ruines de

temples ou de châteaux, un sens historique aux yeux du spectateur des Lumières¹. Alors que la patine de la ruine évoquait le retour à la nature, celle de l'architecture vernaculaire signifiait plutôt une relation de proximité avec cette dernière.

Le dix-huitième siècle n'a pas inventé la manière de représenter le cottage rustique. Des précédents existent dans la peinture flamande, dans les tableaux et les dessins d'un Rembrandt, par exemple. On le retrouve généralement comme élément décoratif d'un paysage ou d'une scène de genre. Toutefois, il fallut attendre la fin du siècle des Lumières, bien des années après l'émergence de la ruine comme genre autonome, pour que l'on s'intéresse au cottage rustique *per se*. Ce décalage diminue l'importance de l'architecture vernaculaire comme motif de la patine.

Cet intérêt s'est manifesté pour la première fois de manière explicite dans l'ouvrage de John Thomas Smith, *Remarks on Rural Scenery; with Twenty Etchings of Cottages, from Nature, and some Observations and Precepts Relative to the Pictoresque*. Publié à Londres en 1797, cet ouvrage illustré avait pour objectif de faire découvrir la beauté du cottage rustique :

Of all picturesque objects, the English cottage seems to have obtained the least share of particular notice and appropriate discriminations by modern tourists: Palaces, castles, churches, monastic ruins, and the remains, and even vestiges and conjectural situations, of our ancient feudal and ecclesiastical structures have been elaborately, and indeed very interestingly described, with all their characteristic distinctions, while the objects comprehended by the term cottage scenery have by no means been honoured with equal attention; and this, it should seem, merely because, though of equal excellence in the scale of picturesque

¹ On était loin encore de l'histoire sociale.

beauty, that beauty happens not to be of the heroic or sublime order: It seems not to have been sufficiently considered that the landscape-painter's beauty does not necessarily exist in grandeur, exclusively or alone; but equally pervading every department of Nature, is found no less perfect in the most humble than in the most stately structures, or scenery².

Influencé par les théories du pittoresque, Smith cite Richard Payne Knight et maîtrise bien les conventions du genre. Il loue par exemple la peinture de Gainsborough et reconnaît ses prédécesseurs dans les John Both, Everdingen, Kobelle, Rembrandt, Ruysdael, Swaneveldt, Weirottier, Waterloo, Claude, Rubens et Poussin.³ Les planches qui accompagnent le texte sont très belles et gravées avec une grande minutie à l'aide d'une pointe fine. On constate toutefois que la patine n'y est pas des plus affirmées, sauf peut-être pour deux ou trois d'entre elles. En raison de l'émergence tardive de l'architecture vernaculaire, nous avons décidé de limiter notre enquête aux représentations de la patine des ruines. Nous reviendrons toutefois au cottage rustique dans la deuxième partie de ce chapitre, lorsqu'il sera question de pratique architecturale.

On peut également expliquer la prépondérance de la ruine comme motif privilégié de la patine au dix-huitième siècle à l'aide d'idées exprimées dans un tout autre contexte par Aloïs Riegl. Dans *Le culte moderne des monuments, sa nature, son origine*⁴, le philosophe allemand procède à l'analyse de ce qu'il appelle le culte des monuments anciens. Riegl attribue trois valeurs à ces derniers : la valeur commémorative, dans le cas des monuments au sens propre, la valeur historique, qui

² John Thomas Smith, *Remarks on Rural Scenery; with Twenty Etchings of Cottages, from Nature, and some Observations and Precepts Relative to the Pictorial*, Londres, Juin MDCCXCVII, p. 5-6.

³ *Ibid.*, p. 22.

présente le monument comme une mémoire involontaire, et la valeur d'ancienneté, qui, comme son nom l'indique, déterminerait l'appréciation des marques de l'ancienneté. Alors que les deux premières valeurs dépendent de l'état de conservation du monument, puisqu'il doit continuer d'*émettre* son message, la valeur d'ancienneté expliquerait pourquoi des monuments délabrés au point d'en avoir perdu toute identité iconographique et historique, comme les ruines, conservent néanmoins leur pouvoir de séduction et le voient parfois même augmenter. Dans ce cas, Riegl explique que la « valeur de mémoire n'est pas rattachée à l'œuvre dans son état originel mais à l'idée du temps écoulé depuis son origine que révèlent avec évidence les traces de son ancienneté. »⁵

Le culte de la valeur d'ancienneté reposerait, selon Riegl, sur le fait que l'homme moderne apprécie le spectacle du cycle naturel de naissance, de déclin et de disparition. Ce mécanisme ne saurait tolérer aucune entrave :

Le principe esthétique fondamental de notre époque [Riegl écrit en 1903] sur lequel repose la valeur d'ancienneté peut donc être formulé ainsi : de l'homme nous exigeons la production d'une intégralité comme symbole d'une genèse nécessaire, de la nature nous exigeons par contre la dissolution de l'intégralité comme symbole d'une disparition tout aussi nécessaire⁶.

⁴ Mon texte se base sur la traduction de Jacques Boulet : Aloïs Riegl, *Le culte moderne des monuments, sa nature son origine*, In Extenso, Recherches à l'École d'architecture Paris-Villemin, no 3, 1984. L'édition originale allemande est de 1903.

⁵ *Ibid.*, p. 41.

⁶ *Ibid.*, p. 50.

L'intérêt de la valeur d'ancienneté ne repose pas tant sur l'interprétation qu'en fait Riegl⁷ que sur la signification qu'elle confère à la patine. Riegl nomme par deux fois cette dernière lorsqu'il donne des exemples de traces d'ancienneté. Dans un premier temps, il mentionne « le jaunissement et la 'patine'⁸ d'un parchemin, la pâleur des lettres »⁹, puis il évoque la patine de la ruine d'un château. Ce deuxième exemple est particulièrement important puisque c'est à ce moment que Riegl identifie dans la patine la principale source de la valeur d'ancienneté :

Les ruines d'un château offrent l'exemple le plus frappant d'une désagrégation progressive d'un tout jadis complet. Pourtant l'ancienneté s'exprime mieux par un effet moins violent et plus visuel que tactile, la décomposition de la surface, sa désagrégation et sa patine qui, outre l'usure des angles et des bords, révèlent un inéluctable travail de dissolution par la nature¹⁰.

Ce passage mérite un commentaire étymologique. Dans *Irresistible Decay : Ruins Reclaimed*, Michael S. Roth rappelle le sens premier du mot ruine, issu du verbe latin *ruere*, qui signifie tomber, s'écrouler. « The word ruin has its origins in the idea of falling and has long been associated with fallen stones. »¹¹ En distinguant l'écroulement d'un bâtiment — sa *ruine* — de la patine dans le processus de dégradation, Riegl mesure toute la portée de cette dernière et procède à un bouleversement sémantique. Car en

⁷ On peut en effet remettre en question la valeur philosophique de sa proposition sur ce que l'homme attendrait de la nature.

⁸ Guillemets dans le texte.

⁹ *Ibid.*, p. 41.

¹⁰ *Ibid.*, p. 50. On notera que Riegl ne retient qu'une seule modalité de la patine.

¹¹ Michael S. Roth, Claire Lyons and Charles Merewether, *Irresistible Decay : Ruins Reclaimed*, The Getty Research Institute, 1997, p. 1.

conférant à la ruine sa valeur d'ancienneté, la patine devient sinon l'essence de la ruine, ce qui serait exagéré, du moins une marque aussi importante que l'écroulement¹².

Les représentations de la ruine que le dix-huitième a produites abondamment démontrent que les artistes et les architectes de cette époque avaient déjà noté cette alliance intime de la patine et de la ruine. Si bien qu'à cette époque, on ne pouvait concevoir une image de ruine crédible sans évoquer la patine¹³.

2.1 FIGURES DE LA PATINE

La présente section sera consacrée à diverses formes de représentations de la ruine, de manière à démontrer l'omniprésence de la patine dans ces dernières. Ce corpus varié rassemble des œuvres issues d'un large éventail de disciplines et produites à l'aide de techniques parfois très éloignées. Il sera ainsi question d'archéologie, de peinture, de dessin et de gravure, mais aussi de décors de théâtre et de maquettes. Devant le nombre immense de ces représentations, on n'aura pas visé l'exhaustivité, mais l'exemplarité en présentant certains cas d'espèce.

L'exercice pourra sembler fastidieux et même inutile, mais on verra que chaque

¹² Il faut noter que Riegl associe les trois valeurs de mémoire à trois étapes d'une histoire qui culmine avec la modernité. La valeur commémorative serait la plus ancienne. Elle aurait dominé de l'époque classique jusqu'à la Renaissance. À partir de cette époque, l'intérêt porté par les humanistes et leur héritiers à l'étude de l'antiquité aurait favorisé la reconnaissance de la valeur historique des monuments. Ce n'est qu'au dix-neuvième siècle que Riegl voit pour la première fois la valeur d'ancienneté l'emporter sur la valeur historique. Nous n'adoptons évidemment pas cette chronologie qui fait du dix-huitième siècle le prolongement de l'âge baroque.

res.

¹³ Pour diverses raisons, nous verrons que ce ne fut pas toujours le cas.

genre ou discipline apporte une solution originale au problème de la représentation de la patine et que diverses techniques ont été employées avec succès à cette fin. Pendant ce parcours, on ne devra pas oublier que, paradoxalement, le dix-huitième siècle n'innova pas beaucoup en cette matière, car il put s'inspirer de maints précédents. Là où les Lumières se distinguèrent, par contre, c'est en amplifiant la présence de la patine, amenant sa maîtrise à la perfection et multipliant les représentations à l'infini.

Nous n'avons pas inclus de représentations de ruines médiévales dans ce parcours. Cela ne signifie pas que nous minimisons l'importance de ces vestiges dans la culture de la ruine au dix-huitième siècle. En effet, en même temps que les voyageurs affluaient de plus en plus nombreux sur les routes du Grand Tour, l'intérêt croissait pour les ruines dites nationales, c'est-à-dire celles qui se trouvaient sur leurs territoires respectifs. En Angleterre, par exemple, les archéologues et les voyageurs pittoresques, qui avaient souvent les mêmes itinéraires, s'extasiaient devant les ruines médiévales¹⁴ ou tentaient de percer le mystère de Stonehenge. Si nous nous sommes restreints aux représentations des ruines classiques, c'est parce qu'elles offrent le plus large éventail de techniques. Nous retrouverons toutefois les ruines médiévales dans la deuxième section de ce chapitre, que nous consacrons aux fabriques de jardins.

¹⁴ La plus importante publication du dix-huitième siècle portant sur les ruines médiévales est la série de recueils des frères Samuel et Nathaniel Buck, *Engravings of Castles, abbeys, etc. in England and Wales*, 5 vol., 1726-53. La patine est bien présente dans les images de ruines, mais rien ne les distingue de représentations contemporaines de ruines antiques. Ces recueils furent publiés sur une période de près de trente ans, mais nous n'avons pu déceler une évolution notable dans la manière de représenter la patine.

Archéologie

L'archéologie constitue l'une des disciplines de prédilection de la patine au siècle des Lumières. Cette discipline scientifique connaît alors d'importants développements, passant d'une approche essentiellement littéraire de l'artefact, qui se manifestait dans une passion pour les médailles et les inscriptions et qui se fondait sur l'autorité de textes anciens comme ceux de Cicéron, Pline ou Vitruve, à une connaissance plus directe et de type encyclopédique¹⁵. En même temps que s'opère ce changement de perspective, sur le terrain, le territoire de l'enquête archéologique voit ses frontières exploser. En effet, l'époque où les ruines de Rome constituaient l'unique référence des antiquaires, des artistes et des amateurs est révolue. Le sud de l'Italie découvre peu à peu ses trésors sous l'œil vigilant des autorités napolitaines et les voyageurs disposant des appuis diplomatiques requis s'aventurent vers le Levant à la découverte des ruines de la Grèce antique.

De plus en plus nombreux, les voyageurs archéologues multiplient les recueils de planches sur l'architecture antique. Officiellement vouées au partage des connaissances, ces publications sont le plus souvent des entreprises commerciales. Les albums reliés s'adressant à une clientèle fortunée, les titres les plus populaires peuvent bénéficier d'une plus vaste distribution grâce aux gravures bon marché. Pour de jeunes

¹⁵ Pour de plus amples analyses de la culture archéologique des Lumières, on pourra consulter les écrits de Stuart Piggott (*Antiquity depicted. Aspects of archaeological illustration*, Thames and Hudson, 1973; *William Stukeley: An Eighteenth-Century Antiquary*, revised and enlarged edition, Thames and Hudson, 1985, 1950) et Francis Haskell (Haskell et Nicholas Penny, *Taste and the Antique. The Lure of classical sculpture, 1500-1900*, New Haven and London, 1981).

architectes, tel Robert Adam¹⁶, ces publications permettent de rembourser le coût d'un séjour à Rome et de se faire connaître auprès de futurs clients désireux d'engager des architectes maîtrisant le répertoire formel classique.

La présence de patine dans une large part de ces représentations n'est pas anodine, bien qu'il faille les considérer avec une certaine prudence. Dans *l'Allégorie du patrimoine*¹⁷, Françoise Choay fait ainsi une mise en garde au sujet de la valeur documentaire de ce corpus archéologique. Au sujet des artistes qui ont parfois épaulé les scientifiques dans la production de ces recueils, elle écrit :

Dessinateurs et peintres n'ont pas l'habitude de prendre des mesures exactes, ils négligent les détails, attribuent à l'inhabileté les partis formels qu'ils ignorent, cherchent à améliorer leurs modèles, les reconstituent souvent de mémoire, les mettent en scène, les interprètent dans le style de leur temps, ou encore selon leur manière propre. A cet égard les artistes habiles sont aussi dangereux que les médiocres. D'où la valeur documentaire supérieure des croquis, si maladroits soient-ils, exécutés sur le vif, par les antiquaires eux-mêmes¹⁸.

Elle ne fait d'ailleurs pas plus confiance aux architectes pour restituer la réalité :

Quant aux dessins des architectes, ils sont généralement tout aussi inexacts que ceux des peintres. Si, depuis le XV^e siècle, ils effectuent sur place des relevés précis des édifices antiques, jusqu'au milieu du XVIII^e

¹⁶ C'était la principale motivation derrière ses *Ruins of the Palace of the Emperor Diocletian at Spalatro in Dalmatia*, 1764. On peut consulter l'ouvrage sur le site de la collection digitale de l'Université du Wisconsin, [En ligne]. <http://digital.library.wisc.edu/1711.dl/DLDecArts.AdamRuins>

L'ambition sociale du jeune Adam et l'usage qu'il entendait faire de ses compétences architecturales pour s'élever dans la hiérarchie anglaise, sont bien décrits dans le livre de John Fleming, *Robert Adam and His Circle in Edinburgh and Rome*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1962.

¹⁷ Françoise Choay, *L'Allégorie du patrimoine*, Paris, Seuil, 1992.

¹⁸ *Ibid.*, p. 65-66. Choay s'intéresse surtout au siècle des antiquaires, c'est-à-dire au dix-septième siècle, mais il semble que les écarts se soient maintenus dans de nombreuses représentations du dix-huitième siècle, malgré les assurances d'exactitude données par leurs auteurs.

siècle, ils se soucieront fort peu de l'exactitude des représentations qu'ils en publient¹⁹.

Puisqu'on a pu retoucher autant l'iconographie, les proportions que les dimensions des bâtiments, il est plausible que la patine observable dans les planches archéologiques ne corresponde pas à la patine réelle des ruines étudiées par les archéologues. Mais qu'elle soit ou non inexacte, cette patine nous importe en raison de sa seule présence. Car les représentations de ruines patinées démontrent que la patine occupait une place importante dans la culture visuelle que constituaient ces images, des images qui étaient, pour plusieurs amateurs d'architecture ancienne, la seule expérience de la ruine²⁰. Qu'elles soient inexactes et peu conformes à la réalité nous importe moins que le rôle qu'elles ont pu jouer dans l'éducation des regards.

Les ruines de Rome et de Grèce

Malgré l'élargissement du champ de prospection des archéologues, les ruines de Rome et de Grèce conservaient la faveur du public. Il faut dire qu'elles étaient portées par une tradition d'édition qui remontait à la Renaissance.

I Vestigi delle antichità di Roma recueil de gravures publié en 1575 d'après des dessins d'Étienne Du Pérac, constitue un bel exemple des premières publications sur les

¹⁹ *Ibid.*, p. 66.

²⁰ Choay explique d'ailleurs que ces images pouvaient très bien se substituer à leur modèle dans une optique de conservation. « Après presque trois siècles d'études consacrées aux antiquités, la forme dominante de leur conservation demeure donc le livre avec son iconographie gravée. Pendant toute cette période, sauf partiellement en Angleterre, l'architecture historique n'a été protégée et restaurée qu'à la faveur de circonstances exceptionnelles et à l'instigation de personnalités hors du commun. Rome elle-même n'a pas réussi à poursuivre l'action pionnière qu'elle avait inaugurée dans ce domaine. » (Choay, *op. cit.*, p. 72-73)

ruines²¹. Déjà la patine est suggérée par le traitement irrégulier des murs, qui ne se limite pas au rendu des ombres. Le Colisée (fig. 4) et les termes de Caracala (fig. 5) illustrent bien la technique de Du Pérac. Quant au cirque de Marcellus (fig. 6), il permet de comparer le patine de la ruine et celle des maisons avoisinantes.

Le dix-septième compte aussi des recueils dignes de mention, dont l'ouvrage de Giovanni Battista Mercati, *Alcune Vedute et prospettive di luogi dishabitati di Roma*²². Encore là, la patine des monuments illustrés est suggérée sans équivoque par le traitement des surfaces murales.

À la fin du dix-septième siècle paraît les *Édifices Antiques de Rome* d'Antoine Babuty Desgodetz²³. Commandité par l'Académie royale d'architecture, ce recueil s'imposa vite comme un ouvrage de référence dont la réputation se maintint pendant tout le siècle suivant sa parution. L'Académie royale d'architecture le fit même rééditer en 1770. Ce recueil annonçait les hésitations de l'archéologie des Lumières à l'égard de la patine.

Desgodetz se démarquait de ses prédécesseurs par le réel effort de précision qu'il déploya dans la mesure des proportions des édifices romains. Avant lui, on s'était fié surtout aux traités de la Renaissance, comme celui de Serlio, mais cette autorité

²¹ *I vestigi dell'antichità di Roma raccolti e ritratti in persepctiva con ogni diligentia da Stefano Du Perac Parisino*, 1575.

²² Giovanni Battista Mercati, *Alcune Vedute et prospettive di luogi dishabitati di Roma*, edizioni il Polifilo, 1995 (1629).

²³ Desgodetz, Antoine Babuty, *Les Édifices Antiques de Rome dessinés et mesurés très exactement*, Paris, Jean Baptiste Coignard, imprimeur du Roy, 1682 (réédité en 1770).

s'émoussa au dix-septième siècle lorsque des tentatives de confirmation des mesures prises par ce dernier révélèrent de surprenantes variations. Cette découverte était lourde de conséquences pour la jeune Académie royale d'architecture, dont la mission était justement d'arrimer un système théorique aux proportions de l'architecture antique²⁴. C'est donc pour remédier à ce problème et corriger les mesures inexactes de Serlio que l'institution mandata Desgodetz.

Moderne par son affranchissement de l'autorité des textes, l'ouvrage de Desgodetz apparaît beaucoup plus « classique » quand on le considère d'un point de vue formel. La planche qui représente l'arc de Titus (fig. 7) est caractéristique de son traitement de la ruine. Le bâtiment n'est pas reconstitué dans son état d'origine; il s'agit bien d'une ruine avec ses sections effondrées, son crépi écorché et un début de colonisation par la végétation. Pourtant, le tout apparaît étonnement propre et la blancheur des surfaces de pierre n'évoque en rien l'âge vénérable de ces ruines. La patine est en effet absente des ruines de Desgodetz. Alors que ce dernier se montre capable de reproduire certaines altérations de ces bâtiments, il néglige la couleur de la ruine.

L'omission de la patine chez Desgodetz s'explique peut-être par la fonction particulière qu'il assigne au fragment. Loin d'exprimer un goût précoce pour le pittoresque, l'envoyé de l'Académie a uniquement recours au fragment quand des données lui manquent et parce qu'il refuse d'inventer des formes ou des proportions que

²⁴ La simple possibilité des variations dans les proportions de l'architecture antique suscitait de nombreux débats, le plus célèbre étant celui qui opposa François Blondel et Claude Perreault. S'opposèrent alors une conception relativiste des proportions (Perreault) et une conception plus absolue (Blondel).

l'observation ne lui aurait pas fournies. Le fragment n'a donc pour lui aucune valeur intrinsèque, comme il l'acquerra plus tard au cours du siècle²⁵. Il n'est que l'expression graphique d'une connaissance scientifique lacunaire, l'admission d'une faille dans le savoir²⁶. Or devant cette volonté de clarifier la ruine, la patine n'a pas sa place. Assombrissant les surfaces, elle ne ferait que nuire à la compréhension des vestiges reproduits par Desgodetz.

L'approche de Desgodetz est manifeste dans les planches qui représentent le premier et le second ordres du Théâtre de Marcellus à Rome (fig. 8). Une masse rocheuse irrégulière doublée d'un profil de moulure fictif surplombe les décorations inférieures parfaitement reconstituées. L'archéologue précise avoir procédé de cette façon parce qu'il ne disposait pas d'information fiable :

Il ne reste que les moulures d'embas de la corniche & quatre gouttes du soffite du larmier, lesquelles répondent au droit d'un triglyphe. Comme je l'ay dessiné. Le reste des moulures de cette corniche est entièrement ruiné. Le profil que j'en ay tracé par un seul trait n'est que par conjecture²⁷.

Pour Desgodetz et ceux qui s'en inspirèrent, l'exigence de clarté encourageait donc à ne pas trop insister sur la patine. Pour autant, l'absence de patine dans certaines illustrations archéologiques n'est pas garante de leur fidélité. Elle a même pu servir à

²⁵ Pour en savoir plus sur la signification du fragment au 18^e siècle, voir Elizabeth Wanning Harries, *The Unfinished Manner. Essays on the Fragment in the Later Eighteenth Century*, Charlottesville and London, University Press of Virginia, 1994.

²⁶ On peut se demander alors ce que fait la végétation dans ses illustrations. N'oublions pas qu'il s'agit d'un topos de la ruine. Peut-être Desgodetz l'accepte-t-il parce que, contrairement à la patine, qui assombrit les surfaces, la végétation n'empêche pas le déchiffrement de la ruine.

²⁷ *Ibid.*, p. 94.

cacher l'inexactitude des proportions décrites dans un ouvrage. En effet, la vive concurrence entre les diverses expéditions scientifiques et l'accélération du rythme des publications eurent des répercussions sur le terrain. Pressé par la compétition, on abandonna parfois toute minutie dans la prise des mesures. C'était sans compter les aléas du voyage. Après la mort de M. Bouverie, Robert Wood avoua que la disparition de son collègue et compagnon d'expédition avait eu des répercussions néfastes sur l'exactitude de son recueil sur les ruines de Palmyre : « Had he lived to have seen Palmyra we should, no doubt, have less occasion to beg indulgence for such inaccuracies as may be found in the following work. »²⁸ Dans la préface du même ouvrage, il écrivait pourtant que « the principal merit of works of this kind is truth »²⁹. On peut donc considérer que l'absence de patine dans une vue de ruine s'apparente à un procédé rhétorique. Un auteur qui aurait voulu masquer l'incertitude de ses mesures et l'approximation de ses connaissances aurait pu amplifier l'allure scientifique de ses planches en renonçant à la patine.

Feinte ou réelle, la quête de précision entraîna vraisemblablement des auteurs de vues de ruines antiques à renoncer à la patine, même parmi ceux qui représentaient les ruines dans l'état où ils les découvraient. Dans *A Description of the East and Some Other Countries*³⁰ (1743-45), Richard Pococke représenta les temples de Balbec en Syrie (fig. 9 et 10). Comme chez Desgodetz, l'expression de la ruine se limite à de petites ébréchures et quelques plantes sur la corniche. On retrouve la même façon de

²⁸ Robert Wood, *The Ruins of Palmyra, Otherwise Tedmor, in the Desart*, Londres, 1753, troisième page de la préface non paginée.

²⁹ *Ibid.*, p. 1 de la préface.

³⁰ 3 vol., Londres, imprimé pour l'auteur par W. Bowyer, 1743-45 (trad. française 1772-73).

faire dans le volume que Robert Wood consacre aux ruines de Balbec³¹. Par exemple, les ruines des planches XXI, XXIV, XXXV et XLIV (fig. 11 à 14), héritent de colonnes immaculées et de surfaces intactes qui ne concourent en rien à créer l'impression de la ruine. Seules la présence décorative de végétaux et l'absence de certaines parties des bâtiments indiquent timidement que ces architectures appartiennent au passé. Quant au temple de la planche XLI (fig. 15), il a carrément l'air neuf même si Wood précise qu'il est décrit « in its present state »³².

La volonté scientifique sera aussi manifeste dans *Les ruines des plus beaux monuments de la Grèce*³³ de David Leroy. Ce membre de l'Académie royale d'architecture fut le véritable héritier de Desgodetz et son examen de l'architecture grecque avait un but précis : compléter le travail entrepris à Rome par son illustre prédécesseur pour faire en fin la lumière sur les ordres classiques³⁴. Dans ce recueil qui compte deux parties, on retrouve une approche mixte de la ruine. Alors que les illustrations de la première partie, dite historique, montrent des ruines enjolivées d'une patine marquée — sans toutefois que celle-ci soit décrite dans le texte —, la seconde partie, consacrée aux principes de l'architecture classique, ne compte que des reconstitutions. Ce sont ces dernières qui remplissent la fonction scientifique du recueil.

³¹ Wood, Robert, *The Ruins of Balbec, Otherwise Heliopolis in Coelossyria*, Londres, 1757.

³² *Ibid.*, p. 27.

³³ Paris, 1758, réédition en 1770. Appuyé par Caylus, l'ouvrage fut attaqué par Piranèse avec son *Della magnificenza ed architettura de'romani* de 1761.

³⁴ Ce qu'il fit semble-t-il à la satisfaction de tous : « La solution définitive du problème des ordres sera préparée par les travaux de Leroy, qui attaquera le problème de fond. » (Werner Szambien, *Symétrie, goût, caractère. Théorie et terminologie de l'architecture à l'âge classique 1550-1800*, Paris, Picard, 1986, p. 45). Ce voyage aura des conséquences importantes puisque il révélera la diversité des proportions grecques. « Ces voyages feront, en fin de compte, éclater les considérations sur la juste proportion des ordres. [...] dorénavant, la victoire de la proportion moyenne, déjà pressentie par Perrault, proclamée par Frézier, puis adoptée au sein de l'Académie même, sera inévitable. » (*Ibid.*) « Nous sommes très loin de la proportion divine de Delorme. La proportion n'est qu'un élément conventionnel, un résultat de l'accoutumance,

Même après la résolution du problème des proportions des ordres et alors que s'imposait le goût pittoresque, certains archéologues continuèrent d'opter pour la reconstitution des ruines. Ce fut le cas de Marie-Joseph Peyre, dans *Oeuvres d'architecture*³⁵, dont Szambien explique ainsi le choix :

L'architecte n'attache pas le moindre intérêt aux mesures exactes des ordres, et le parallèle des temples qu'il élaborera se présente comme une comparaison de types. Les antiquités de Rome fourniront désormais les modèles formels pour des exposés sur les qualités expressives de l'architecture³⁶.

Peyre ne cherchait pas les règles de proportions dans les ruines, les considérant plutôt comme un répertoire de motifs. On comprend alors pourquoi il privilégia les reconstitutions.

En même temps que se multipliaient les relevés et les tentatives de déchiffrement des vestiges antiques, la ruine s'échappait progressivement du giron de l'archéologie pour devenir un motif recherché *per se*. La rigueur scientifique n'étant plus de mise, cela autorisait des représentations qui faisaient plus de place aux émotions. Entre ces deux extrêmes, des auteurs adoptèrent parfois une attitude plus hésitante.

susceptible de numérotation et de chiffrage qui se présente comme une simple progression arithmétique. »
(*Ibid.*)

³⁵ Paris, 1765.

³⁶ Szambien, *op. cit.*, p. 45

Nous avons vu que Leroy a fait se succéder les représentations de ruines avec patine et les reconstitutions. Le recueil de James Stuart et Nicholas Revett, *The Antiquities of Athens*³⁷ offre un autre exemple des contradictions qui pétrissent le dessin archéologique. Dans une écrasante majorité, les planches qui le composent sont des reconstitutions à neuf de bâtiments ruinés. Pourtant quelques-unes, souvent celles qui servent d'introduction pour une section, montrent les ruines dans l'état où les explorateurs ont pu les voir pendant leur voyage (fig. 16 à 20). Que penser de ce traitement graphique mixte de la ruine?

Jetons d'abord un coup d'œil au texte qui accompagne les planches. Les archéologues y expriment un point de vue résolument scientifique, comme en témoigne un passage associé à une représentation de la *Tour des vents* à l'état de ruine avec une belle patine :

In order to give an exact idea of the present state of the building, it is necessary to observe, that since the time it was erected, the surface of the ground is raised fifteen or sixteen feet on every side of it, except that which looks to the North-East; here indeed it is not raised above ten or twelve feet, for the entrance is on this side, and a considerable quantity of earth has been removed to make it accessible. There were originally two doors to this building; one of them on the north-east side, which is the entrance already mentioned, and is still in use; the other is on the north-west side, but remains totally closed up and concealed, by that quantity of soil and rubbish, which has so considerably raised the surface of the ground here and in this neighbourhood: so great an accumulation of earth, has likewise considerably diminished the apparent height of this building, and of consequence, has absolutely destroyed whatever beauty might originally result from its general proportions. It is moreover much encumbered, and in great part shut up from view, by the ordinary houses near it, and by the walls of those little enclosures which belong to them;

³⁷ *The Antiquities of Athens*, Londres, 1762-1816.

besides which, all the mouldings within reach are so defaced, that it is scarcely possible to determine, what was their original form.

From such disadvantageous circumstances it is, that this building does not, at its first appearance, present the spectator with an idea of any extraordinary beauty, or immediately give him that pleasure, which he will receive on a more particular examination of it³⁸.

On peut aussi lire ce commentaire à propos du temple de Bacchus :

This building is in so ruinous a state, that I have been some time in doubt, whether I should attempt to give any description of it, seeing it must at best be very imperfect, on account of the obstacles that opposed our enquiries³⁹.

On constate que ces auteurs ne cèdent pas aux charmes du pittoresque. Pour eux, la beauté ne se trouverait que dans le bâtiment intact et le point de vue archéologique a préséance. Le plaisir de la ruine provient de sa connaissance et une patine trop présente constitue un obstacle au déchiffrement : « all the mouldings within reach are so defaced, that it is scarcely possible to determine, what was their original form. »⁴⁰ Pourtant certaines ruines de Stuart et Revett contredisent ces propos puisqu'elles doivent certainement une partie de leur beauté à la magnifique patine dont elles sont recouvertes. Sans que le texte n'y fasse écho, peut-être Stuart et Revett reconnaissent-ils par ces dessins que les ruines peuvent avoir une beauté intrinsèque à laquelle pourrait contribuer la patine?

Chez d'autres auteurs moins soucieux de la portée scientifique de leur travail, la

³⁸ *Ibid.*, p. 13-14.

³⁹ *Ibid.*, p. 23.

⁴⁰ *Ibid.* p. 37.

patine recouvra tous ses droits. Ce fut le cas dans les *Ruins of the palace of the Emperor Diocletian at Spalatro in Dalmatia*, de Robert Adam⁴¹. Cette fois, la patine est bien visible et la surface de la pierre n'est plus une abstraction. La qualité graphique de l'ouvrage d'Adam repose en grande partie sur les talents de dessinateur de Charles-Louis Clérisseau, un protégé de l'Académie de France à Rome qu'Adam avait engagé à une époque où le jeune Français avait des démêlés avec les autorités de l'institution⁴². En plus d'enseigner le dessin à son patron anglais, il participa au voyage en Dalmatie et dessina plusieurs planches du recueil. Clérisseau et Adam avaient manifestement compris le rapport intime qui existe entre la ruine et la patine et leurs dessins rendent hommage aux propriétés esthétiques de la patine (fig. 21 à 23). Celle-ci est d'ailleurs présente dès la page frontispice, sur la pierre où le titre de l'ouvrage est gravé à la manière d'une inscription (fig. 24). Clérisseau était passé maître dans l'utilisation du lavis pour évoquer la patine et les graveurs ont su conserver la variété de nuances produite par cette technique. Le lavis est sans doute le meilleur moyen de reproduire les traces de l'écoulement de l'eau (fig. 25). Il suggère aussi efficacement l'usure et la douceur de la pierre de ruine.

Un dernier ouvrage digne de mention parce qu'il explore les possibilités expressives de la patine est celui de Thomas Major, *The Ruins of Paestum, Otherwise*

⁴¹ Adam, *op. cit.*

⁴² Clérisseau se brouilla pour une raison obscure avec Natoire, le directeur de l'Académie de France à Rome, lorsqu'il refusa de signer un certificat de communion pascal. On peut penser que ses contacts avec Piranèse et les quelques clients anglais qui lui achetaient déjà des dessins avaient affranchi le jeune architecte de sa dépendance envers l'institution.

On doit à Clérisseau un autre projet semblable portant cette fois sur les antiquités de France et qu'il réalisa à titre personnel. Il contient des plans, des élévations et des vues en coupe. Curieusement, Clérisseau a opté pour le parti de la reconstitution, ne représentant qu'un seul bâtiment à l'état de ruine : la Maison carrée. Voir Clérisseau, *Antiquités des France*, première partie, Paris, Imprimerie Philippe Denys Pierres, 1778.

*Posidonia, in Magna Grecia*⁴³. Comme chez Stuart et Revett, le texte qui accompagne les illustrations ne fait pas référence à l'aspect des vieilles pierres. Toutefois la comparaison qu'on peut être tenté d'établir avec *The Antiquities of Athens* ne tient plus dès qu'on s'arrête aux planches. En effet, les ruines massives, si célèbres dans la deuxième moitié du siècle, voient leur gravité augmentée par des contrastes lumineux prononcés et par une évocation franche de la patine. Dans *A North View of the City of Paestum Taken From Under the Gate* (fig. 26a), par exemple, la teinte foncée de la structure éventrée produit un superbe contraste lumineux avec le ciel qui se détache sous la voûte. Dans *View of the Hexastyle Ipetral Temple From the South* (fig. 26b), la texture rugueuse des pierres fait écho à l'ordre primitif des anciens temples. On perçoit dans ces planches l'influence d'un artiste qu'il est impossible de passer sous silence.

Piranèse

Clérisseau et Adam, de même que William Chambers, dont on parlera dans une autre section de ce chapitre, eurent en commun d'avoir côtoyé celui qui fut, parmi les artistes archéologues, le maître de la patine, Giovanni Battista Piranesi (fig. 27 à 29).

L'influence de Piranèse sur l'architecture et le dessin d'architecture de son époque a fait l'objet de nombreuses études⁴⁴. On lui attribue surtout d'avoir popularisé les violents contrastes lumineux et l'exagération de la taille des ruines, qui atteignent dans son œuvre une échelle monumentale. D'autres ont aussi souligné la liberté avec

⁴³ Londres, 1768.

⁴⁴ Voir par exemple les actes du colloque de la Villa Médicis (12-14 mai 1976) *Piranèse et les Français 1740-1790*, Rome, Edizioni dell'Elefante, 1978.

laquelle il puisa dans le répertoire des motifs décoratifs de l'antiquité. C'est à ce type d'influence que renvoie l'adjectif *piranésien*.

Curieusement, les commentateurs de Piranèse retiennent rarement la patine comme une caractéristique majeure de son style. Cette lacune étonne car le graveur romain ne fut nullement limité par la monochromie de son art. Bien au contraire, il sut en user de manière à évoquer la patine avec autant de force que ne le faisaient les dessinateurs et les peintres. Dessinant directement sur la plaque d'impression sans procéder au transfert d'un dessin préalable, il savait donner de l'âge aux pierres. Andrew Robison remarque que Piranèse adaptait sa technique au motif, selon qu'il s'agissait d'un bâtiment intact ou d'une ruine : « He almost always uses smooth and even lines for smooth stone and marble but employs more undulating lines for ruins or more roughly textured stones. »⁴⁵ Robison attire aussi notre attention sur *Rovine d'antichi edifizii*, une planche de la première édition de *Prima Parte* :

In these prints Piranesi employs more irregular groupings of shorter lines with more diverse widths and lengths to create rougher surfaces bathed in a more shimmering and scintillating light. In fact, in the *Rovine d'antichi Edifizii* Piranesi adds for the first time an inventive and distinctive technique : scratching the plate directly with a broad and coarse material (abrasive stone?) to produce multitudes of tiny lines and burr which print as a soft tone over the fountain bowl⁴⁶.

Piranèse a donc su adapter sa technique au sujet de la ruine, ce qui démontre une conscience de l'importance de la patine et de la nécessité de la représenter d'une

⁴⁵ Andrew Robison, *Piranesi. Early Architectural Fantasies : A Catalogue Raisonné of the Etchings*, National Gallery of Art, Washington, The University of Chicago Press, 1986, p. 16.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 17.

manière propre. La patine de Piranèse se démarque toutefois de celles que nous avons observées chez d'autres archéologues. Chez cet artiste, la patine n'entraîne pas à un adoucissement des surfaces, comme nous l'avons vu chez Clérisseau et Adam. La surface de la pierre de ruine est au contraire sombre et rugueuse, mordue plus que caressée par le temps, ce qui correspond probablement d'avantage à l'idée héroïque que Piranèse se faisait de la romanité. La rude patine de Piranèse répond en effet à l'échelle monumentale de ses ruines. Il suffit d'ailleurs de comparer sa version de l'arc de Titus (fig. 30) avec celle de Desgodetz (fig. 7) pour réaliser l'impact de la patine du graveur italien sur la perception de la ruine.

Dans le prochain chapitre, nous verrons que l'idée d'un retour à la nature est centrale dans la conception de la patine de l'architecture au siècle des Lumières. À ce titre, la patine de Piranèse, avec son aspect frustre, se prête particulièrement à la suggestion de la lente aliénation que réalise le processus de la ruine et qui se termine lorsqu'un bâtiment abandonné n'évoque plus qu'un tas de pierres. Piranèse a su exprimer la rétrocession de l'architecture antique à la nature dans la Fontaine et la grotte d'Égérie (fig. 31). La surface de voûte qui occupe le centre de la composition donne d'avantage l'impression de la roche naturelle que la pierre taillée.

Un contre-cas édifiant : les ruines de Lisbonne

La patine conférant son caractère d'ancienneté à la ruine, on peut penser que la représentation d'un bâtiment récemment détruit, suite à un tremblement de terre, par exemple, en serait dépourvue. Pour examiner cette hypothèse, nous avons jeté un coup

d'œil à la représentation d'un événement qui horrifia les Européens vers le milieu du siècle : le tremblement de terre de Lisbonne, qui ravagea la ville en novembre 1755.

Quel sens donner à de telles ruines lorsque la douleur est encore vive dans le cœur des survivants? Dans le *Plaisir de la ruine*, un chapitre de sa douzième *Étude de la nature*⁴⁷, Bernardin de Saint-Pierre répondait à cette question après une confrontation avec les décombres de la ville de Dresde, récemment détruite par la guerre. « Les ruines issues d'un désastre émeuvent, désolent, indignent. Elles n'ont, et elles ne peuvent avoir, de valeur esthétique. Celle-ci requiert la sérénité et le détachement. La beauté de la ruine est donc liée au temps, et l'une croît à proportion que l'autre s'allonge. »⁴⁸ Il n'y aurait donc aucune beauté dans les ruines récentes; elles n'auraient qu'une valeur commémorative.

Ce n'était pas, semble-t-il, l'avis de Jacques Philippe Le Bas, premier graveur du cabinet du Roy, puisqu'il publia en 1757, à partir des dessins de M.M. Paris et Pedegache, un *Recueil des plus belles ruines de Lisbonne causées par le tremblement et par le feu du premier Novembre 1755*⁴⁹ (fig. 32 à 37). Pour Le Bas, ces ruines toutes récentes fussent-elles, offraient déjà un spectacle digne d'intérêt, comme l'exprime le titre du recueil.

⁴⁷ Jacques Henri Bernardin de Saint-Pierre, *Études de la Nature*, Tome III, 3^e édition, Paris, P. F. Didot et Maquignon, 1789.

⁴⁸ Cité dans Roland Mortier, *La poétique des ruines en France : ses origines, ses variations, de la Renaissance à Victor Hugo*, Genève, Librairie Droz, 1974, p.130.

⁴⁹ Paris, 1757.

L'examen des six planches du recueil est révélateur de cet état d'esprit. En examinant la ruine de l'opéra (fig. 35), qui est coiffée d'un peu de végétation, et celle de la Cathédrale (fig. 34), dont les fragments jonchent le sol, on a l'impression de contempler des ruines beaucoup plus anciennes. Même si elles n'ont que deux ans, elles ont un air d'antiquité qui manquaient aux ruines de Pococke et de Wood.

L'aspect des pierres des décombres est aussi troublant. On y reconnaît les taches et les bigarrures de la patine des ruines romaines. On sait que le tremblement de terre provoqua un gigantesque incendie qui embrasa la ville. Cette patine visible sur les gravures pourrait être de la suie ou une simple couche de poussière, mais même en sachant cela, il est difficile de croire à la jeunesse de ces ruines.

La ressemblance qui existe entre les ruines de Lisbonne gravées par Le Bas et les représentations pittoresques des ruines romaines manifeste un autre paradoxe de la patine au dix-huitième siècle. Comment expliquer que les restes d'une ville fraîchement détruite par l'action conjuguée d'un tremblement de terre, d'un incendie et d'un raz-de-marée finissent par évoquer des vestiges anciens? On peut penser que le dessinateur n'a pu se défaire de l'influence des représentations de ruines romaines et qu'il ne s'est pas donné les moyens de distinguer ces ruines contemporaines de celles dont nous avons parlé plus haut. Peut-être a-t-il plutôt voulu apaiser leur dimension tragique en anticipant sur leur beauté future? Cela est probable, mais on peut émettre une troisième hypothèse.

On verra, au chapitre trois, que le dix-huitième siècle, si habile à dépeindre la patine, ne montra pas toujours la même aisance lorsqu'il s'agissait de la décrire par les mots, de sorte que le discours de la patine fut souvent limité à la métaphore, à l'approximation et à l'ellipse. La confusion que nous percevons entre la représentation des ruines de Lisbonne et celles produites par les archéologues pourrait donc traduire en image ce manque de consistance théorique de la patine dans la culture des Lumières. Avant qu'on ne définisse clairement la patine, avant même qu'on n'identifie précisément sa fonction et qu'on ne l'assigne à des genres picturaux précis, la patine pouvait être appliquée de manière arbitraire, voire erronée et non conforme à sa distribution réelle. Seule certitude dont ces images font la preuve : pour que des ruines soient belles, elles devaient être patinées.

La ruine, genre pictural

La beauté de la ruine n'avait pas échappé aux peintres du dix-huitième siècle. D'abord apparue en tant que motif de la peinture d'histoire, la ruine s'est affirmée comme genre pictural à cette époque, trouvant même un large public. Ainsi, en France, « ruin painting was the most popular form of architectural picture in France in the late eighteenth century. »⁵⁰

Le motif de la ruine en peinture a reçu beaucoup d'attention de la part des historiens de l'art, mais on ne trouve pas d'équivalent au travail de synthèse effectué par

⁵⁰ John Bandiera, *The Pictorial Treatment of Architecture in French Art 1731 to 1804*, New York University, Ph.D., 1982, p. xxii.

Mortier sur le thème de la ruine dans la littérature⁵¹. L'objectif de cette section n'est pas de suppléer à ce manque, mais plutôt, à travers un parcours de ce vaste corpus, de localiser un autre lieu de représentation de la patine architecturale.

La peinture de ruine en tant que spécialité artistique apparut assez tôt en Italie, dès le seizième siècle. Mortier, qui s'est un peu intéressé à la question, nous apprend « que, dans le domaine pictural, la découverte des antiquités de Rome a été le fait d'étrangers venus du Nord, le plus souvent de Hollandais et de Flamands. »⁵² Parmi ces artistes, on retient les noms de Hieronymus Cock, Hendrick van Cleve, Maerten (ou Maarten) van Heemskerck, Herman Posthumus, Jan Gossaert, dit Mabuse, et Jan van Scorel.

Au dix-septième siècle, le thème de la ruine continua d'être exploité par des peintres nordiques installés à Rome. On leur doit la vogue italienne des *rovinismo* dans les années 1620 et 1630. Parmi les chefs de file de ce mouvement, Cornelis van Poelenburgh et Bartholomeus Breenbergh.

À la même époque, en France, le genre de la ruine trouva ses premiers maîtres dans les personnes de Jean Lemaire (dit Lemaire-Poussin), Pierre Patel, Henri Mauperché et Sébastien Bourdon. Ces peintres paysagistes peignaient dans le style de Poussin, mais en accordant plus d'importance à l'architecture.

⁵¹ Bandiera donne beaucoup d'importance au thème, mais il n'en fait pas le sujet principal de sa thèse.

⁵² Roland Mortier, *La poésie des ruines en France : ses origines, ses variations, de la Renaissance à Victor Hugo*, Genève, Librairie Droz, 1974, p. 44.

Paysage avec le repos pendant la fuite en Égypte (avec un fût de colonne à gauche) (fig. 38), un tableau de Patel, illustre bien le savoir-faire de ces artistes. Le marbre a perdu de son lustre, les joints entre les pierres sont rongés par le temps et l'ensemble a gagné une couleur dorée qui l'intègre parfaitement dans la campagne romaine.

Chez Bourdon, la patine est surtout présente dans ses bambochades⁵³ du séjour romain (1636-1637). *L'Auberge dans les ruines antiques* (aussi appelée *À la pyramide*) (fig. 39) offre un bon exemple de ces œuvres dépeignant la faune qui vivait dans les ruines romaines. Dans *L'Osteria au fumeur de pipe* (dit à tort, *Halte de bohémiens et de soldats*) (fig. 40), la patine sert de support à la composition. On remarque ainsi, un peu à droite du centre, cette improbable tache bleue qui ne sert vraisemblablement qu'à souligner le bleu de la robe que porte la dame assise au premier plan du tableau.

Ces quelques exemples suffisent à démontrer que ces pionniers, loin d'être des primitifs, avaient plutôt amené le genre à maturité sur le plan formel.

Certainly by the late seventeenth century, all the formulae for the depiction of ruins familiar in eighteenth century painting were already in place — even to the extent of pure ruin caprice. In distinguishing eighteenth-century ruin painting from its seventeenth-century antecedents, the paramount consideration becomes the degree of personal involvement (subjectivity) in the artist's approach to the ruin and concurrently the extent to which the ruin becomes an object of interest in its own right⁵⁴.

⁵³ Ce terme désigne des sortes de peintures de genre « latinisées ».

⁵⁴ « From 1767 on the number of ruin paintings exhibited at the Salons increased dramatically. » Bandiera, *op. cit.*, p. 7.

Au début du dix-huitième siècle, Jean Servandoni (fig. 41) et Giovanni Paolo Pannini (fig. 42) donnèrent un autre souffle au genre de la ruine. Contrairement à leurs prédécesseurs du dix-septième siècle, ils appartenaient davantage à l'univers du théâtre qu'à la culture classique des antiquaires romains. Délaissant le climat savant des ruines historiées, ils produisirent un véritable répertoire de décors en rassemblant dans leurs compositions des vestiges authentiques avec d'autres tirés de leur imagination. Comme chez leurs prédécesseurs, la palette s'associait aux formes brisées pour suggérer l'ancienneté des ruines. Une certaine touche aussi caractérise ces ruines. Dans une œuvre de Servandoni, l'historien remarque l'influence de Pannini « in the rather broad and free application of the paint and the large brush strokes »⁵⁵.

Comme Riegl l'a fait remarquer, c'est la patine qui confère son ancienneté à la ruine. Pour le peintre, produire une ruine crédible revient donc à choisir des couleurs justes, car la patine possède ses propres caractéristiques chromatiques. Pour bien l'imiter, il faut doser habilement les verts, les ocres, les beiges et les bruns et savoir poser quelques touches de noir et de blanc. Certaines patines tirant sur le jaune, d'autres sur le vert, d'autres encore étant carrément noires, on reconnaît la patine non pas à sa couleur dominante, mais plutôt à son impureté et à sa nature composite.

Parmi les peintres de ruines, Hubert Robert fut certainement un des plus habiles à jouer de la palette de la patine. Cet artiste, qui fait office de maître patineur, s'imposa dans le cadre du Salon de l'Académie royale de peinture et de sculpture à une époque

⁵⁵ Bandiera, *op. cit.*, p. 11.

où le genre de la ruine connaissait une vogue sans précédent⁵⁶. Témoignent de sa maîtrise *La Maison Carrée, les arènes et la tour Magne à Nîmes*, 1786 (fig. 43) et le *Temple en ruines. Paysans autour d'une marmite* (fig. 44). Dans le premier tableau, la couleur dorée de la pierre reste bien présente, de sorte que qu'on ne prend pas la patine pour une couche de peinture bariolée qui recouvrirait la pierre, mais bien pour ce qu'elle est, c'est-à-dire la surface même de ces ruines.

Les deux tableaux précédents illustrent par ailleurs que Robert savait utiliser la patine pour uniformiser la couleur de ses tableaux. Sa palette est en effet adaptable au contexte de ses ruines, si bien qu'il serait vain de chercher chez Robert *une* couleur de la patine. Ainsi, dans *La Maison Carrée*, qui est située dans un cadre aride et dépourvu de végétation, la couleur est-elle sablonneuse, minérale. Par contre, dans le *Temple en ruines*, une œuvre où la végétation est plus présente, des nuances vertes dans la patine de la ruine rappellent la couleur des arbustes.

Le Musée des Beaux-Arts de Montréal possède un tableau de Robert intitulé *Jeunes filles dansant autour d'un obélisque* (fig. 45). Cette œuvre démontre la force de persuasion de la patine. Si l'œil peut s'attarder aux formes géométriques de la pyramide et de l'obélisque, à la tension créée par le ciel menaçant ou à la taille monumentale de l'obélisque, c'est la couleur indéfinissable du monument, sa patine, et non le fait qu'il soit tronqué, qui lui confère son ancienneté et son statut de ruine. C'est encore la patine qui inscrit la structure dans ce paysage désertique.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 9.

La patine est aussi très marquée dans les ruines futures de Robert⁵⁷. Dans les fameuses vues imaginaires de la grande galerie du Louvre (fig. 46), la voûte effondrée, mentionnée la plupart du temps parce qu'elle instaure l'éclairage zénithal⁵⁸, ne suffit pas à faire de cet espace une ruine. La palette doit compléter le dessin pour que le spectateur soit plongé dans un avenir lointain. Car ces œuvres ne traitent pas de l'écroulement prochain d'un simple bâtiment⁵⁹, mais de l'effondrement de toute une civilisation. La durée n'en est pas la même.

Pendant un certain temps, Diderot ne cessa de faire l'éloge des ruines de Robert dans ses *Salons*⁶⁰. Ses efforts pour en justifier la supériorité l'ont conduit à identifier les conditions optimales de la représentation de la patine en peinture⁶¹. Sans jamais nommer la patine, le critique insista tout de même sur la dimension picturale de la ruine. Diderot exprima cette exigence dans son *Salon* de 1767, dans une attaque lancée contre Pierre Antoine de Machy, un peintre de ruines qui exposait en même temps que Robert :

Machy n'est qu'un bon peintre, Robert en est un excellent. Toutes les ruines de Machy sont modernes; celles de Robert, à travers leurs débris rongés par le temps, conservent un caractère de grandeur et de

⁵⁷ « Le thème des ruines futures, qui correspond au goût de l'époque pour la construction de fausses ruines, n'est pas une invention de Robert. Cochin en 1757 fait décrire par un archéologue de l'an 2355 l'église Sainte-Geneviève et Saint-Aubin dessine une *Vue prophétique de l'église Sainte-Geneviève pour l'an 3000*. » (*Le Louvre d'Hubert Robert*, catalogue de l'exposition présentée au Musée du Louvre (aile de Flore) du 16 juin au 29 octobre 1979, rédigé par Marie-Catherine Sahut, Paris, RMN, 1979, p. 32; note 149)

⁵⁸ Voir André Corboz, *Peinture militante et architecture révolutionnaire. À propos du thème du tunnel chez Hubert Robert*, Basel et Stuttgart, Burkhäuser Verlag, 1978.

⁵⁹ À la même époque, l'apparente fragilité de l'église Sainte-Geneviève avait fait craindre un effondrement prématuré.

⁶⁰ L'enthousiasme de Diderot fondit à partir du *Salon* de 1771.

⁶¹ Pour de plus amples observations sur la technique de Robert et sur le rapport entre ruine et peinture, voir Johanne Lamoureux, *Tabula Rasa. Chiasmes de la ruine et du tableau. Hubert Robert et Diderot*, 2 vol., thèse de doctorat, École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris, 1990.

magnificence qui m'en impose. Machy est dur, sec, monotone; Robert est moelleux, doux, facile, harmonieux. Machy copie bien ce qu'il a vu; Robert copie avec goût, verve et chaleur. Je vois Machy, la règle à la main, tirant les cannelures de ses colonnes; Robert a jeté tous ces instruments-là par la fenêtre et n'a gardé que son pinceau⁶².

À l'examen du *Temple en ruines* de Machy (fig. 47), on comprend ce qui irrita Diderot chez ce peintre. La patine de ces ruines, malgré l'emploi de couleurs sales, échoue à les rendre aussi vraisemblables que celles de Robert. La patine de Machy semble en effet trop fine, lisse et uniforme, comme si elle avait été appliquée au pinceau sur la pierre fraîchement taillée. Elle reste donc soumise à un dessin qui demeure très présent sous la mince couche de couleur et qui conserve toute sa précision. C'est dans cette netteté de la forme que réside la modernité des ruines de Machy. Au contraire, si les ruines de Robert sont aussi convaincantes, c'est parce que la patine-couleur y échappe à l'emprise du dessin. Comme chez ses prédécesseurs italiens, sa touche plus libre et son application moins léchée de la peinture lui permet d'émousser les angles droits des blocs taillés et de gruger les surfaces planes.

Dans la peinture de ruines, la surface architecturale n'a plus pour seule fonction la suggestion des volumes. Elle est aussi le lieu d'expression privilégié de l'ancienneté. Le pinceau doit être libre, le geste spontané⁶³. Trop de contrôle, une application trop léchée des couleurs nuisent à l'effet d'ensemble. Robert, qui évitait de trop lécher ses ruines, avait parfaitement compris ces règles. Nous verrons au prochain chapitre que Diderot, tout en exprimant la nature picturale de la ruine, n'avait pas nécessairement

⁶² Diderot, *Oeuvres*, tome IV: esthétique-théâtre, Paris, Robert Laffont (Bouquins), 1996, p. 722. Aussi cité dans Bandiera, *op. cit.*, p. 20.

⁶³ Dans un autre contexte, on emploierait le terme *painterly* pour qualifier la patine.

saisi la nature et les potentialités de la patine de l'architecture. Il n'en demeure pas moins que le critique eut la juste intuition, en étudiant la peinture de Robert, que la ruine posait d'abord un problème de peinture. Dans les cas où se manifeste la patine, la représentation de l'architecture ne passe plus par le dessin, mais par la couleur⁶⁴ et le pinceau.

Bandiera décrit ainsi le toucher de pinceau de Robert :

The four paintings of the antique monuments of Provence, when considered together, constitute Robert's highest achievement as a ruin painter. Here the great spontaneity of brushwork that was remarked upon by Diderot in his commentary on the Salon of 1767 enhances the freshness and naturalism of Robert's expansive views⁶⁵.

Lamoureux écrit pour sa part que Robert savait

traduire l'extrême usure du temps sur ces architectures par une plastique de l'inachèvement dont le poudrolement est à la fois celui de la brique et celui du pigment et dont l'exécution rapide confirme qu'il savait rendre le passage des siècles en moins de temps qu'il n'en fallait "pour écrire une lettre", ainsi que le disait de lui Madame Vigée-Lebrun⁶⁶.

Lamoureux s'est aussi penchée sur la première fortune critique de Robert, de Diderot aux critiques du début du 19^{ème} siècle. Elle nous apprend qu'une des plus fréquentes critiques exprimées à propos de la facture de Robert vise son caractère inachevé, résultat de cette touche plus présente⁶⁷. Ce n'est pas le moindre paradoxe que

⁶⁴ Ou à tout le moins les nuances et les valeurs.

⁶⁵ Bandiera, *op. cit.*, p. 38.

⁶⁶ Lamoureux, *op. cit.*, p. 316.

⁶⁷ Lamoureux démontre par ailleurs que c'est la facture de Robert qui lui vaudra d'être redécouvert à la fin du dix-neuvième siècle, alors que s'impose la touche impressionniste. Elle écrit : « Ainsi les petits

de voir le peintre de ruines adopter une technique qui procure l'impression de la spontanéité pour évoquer la patine, car cette dernière constitue dans la réalité la phase ultime de finition de l'architecture. Or c'est justement grâce à cet inachèvement que la patine des ruines de Robert nous semble vraisemblable. La surface patinée est en effet un lieu d'indécision pour le spectateur. La perception de la patine consiste d'abord dans la saisie globale de la surface ancienne que dans l'identification des détails de la mousse, de la tache ou de la marque. C'est donc en brouillant les détails et en imposant en quelque sorte cette vue d'ensemble que la touche plus grossière de Robert réussit là où échoue la couleur plus appliquée de Machy.

Au cours du siècle, sur le trajet des voyageurs du Grand Tour, de nombreux peintres satisferont le goût pour la peinture de ruines. À des degrés divers, on retrouve la même maîtrise chromatique chez les ruinistes anglais qui évolueront dans la mouvance du Grand Tour. On la retrouve par exemple dans une *Vue de la villa de Mécènes à Tivoli* de Richard Wilson (fig. 48).

Décors de théâtre

Les décors de théâtre constituent une autre forme de représentation architecturale qui a pu, à l'occasion, adopter le motif de la ruine. À cette époque, les maîtres de cet art provenaient majoritairement d'Italie, une région dont les productions

personnages sont l'enjeu d'une réhabilitation inconditionnelle : en raison de la perspective téléologique vite adoptée par les auteurs, les silhouettes "mal exécutées", trop "croquées", trop nombreuses, si constamment blâmées par Diderot deviennent bientôt nécessaires dans la mesure où elles ont annoncé les figures, les *lichettes* [Lamoureux emprunte ce terme à L. Leroy, critique de la première exposition indépendante des

théâtrales et l'opéra attiraient les amateurs de l'Europe entière. D'après Franco Mancini et Pino Simonelli, Filippo Juvarra fut l'un des premiers à adapter le motif de la ruine au théâtre. Les « decorazioni per il *Ciro*, nelle quali si ritrovano due temi, esotismo e rovinismo, che nel 1712 costituivano una novità per le scene, almeno nell'accezione pittorica proposta dallo Juvarra. »⁶⁸ Bien qu'elle débuta au début du siècle, on ne s'étonnera pas de voir que la vogue de la ruine s'accrut sur scène dans les années 1770. En témoigne la contribution au genre des frères Galliari, Fabrizio et Giuseppino, qui réalisèrent de nombreux décors de ruines dans la deuxième moitié du siècle.

Dans l'étude de leur objet historique, les historiens du théâtre sont par contre moins favorisés que les historiens de la peinture. En effet, on ne connaît aucun décor de ruine ayant survécu jusqu'à notre époque, ce qui s'explique par la construction fragile des décors, qui les rendait vulnérables aux effets de l'humidité, aux manipulations et aux incendies. On ne semble pas avoir eu non plus le souci de les préserver pour leur valeur historique ou artistique. Si on peut malgré tout se faire une idée approximative des décors théâtraux des Lumières, c'est grâce à des dessins et à des recueils de gravures produits à cette époque et qui reproduisent les décors de pièces célèbres.

Ces images de la scénographie des Lumières permettent de constater que la maîtrise des décorateurs⁶⁹ ne se limita pas aux règles de la perspective et à son

impressionnistes], du *Boulevard des Capucines* de Monet ou d'autres scènes de foules anonymes dans le même genre. » (*Ibid.*, p. 301)

⁶⁸ Franco Mancini et Pino Simonelli, « Il rovinismo nella scenografia del Settecento », in *Il teatro a Roma nel Settecento*, Rome/Istituto della Enciclopedia Italiana, 1989, vol. I, p. 156.

⁶⁹ Voici la définition donnée par l'*Encyclopédie* : « Décorateur, s. m. (*Spectacle*.) homme expérimenté dans le dessein, la peinture, la sculpture, l'architecture, & la perspective, qui invente ou qui exécute & dispose

adaptation aux conditions particulières de l'espace théâtral⁷⁰. Dans le cas des décors de ruines, si l'on peut se fier aux représentations que nous en avons, les artisans semblent avoir su aussi imiter la patine. Les gravures sont moins claires que les dessins à ce sujet. Par exemple, une gravure d'un décor de Giuseppe Bibbiena montre une ruine dont les surfaces intactes et la végétation ne sont pas sans rappeler les ruines de Wood et de Pococke (fig. 49)⁷¹. Lorsqu'un dessin et une gravure d'un même décor sont disponibles, on constate aussi que la patine est beaucoup plus présente dans le dessin. On peut observer un tel décalage chez Juvarra dans la *Pianura con torre e porta*, le décor du septième acte du *Ciro*, joué au théâtre Ottoboni en 1712 (fig. 50). La patine visible sur le dessin n'est presque plus discernable sur la gravure, où seules des craquelures évoquent la ruine.

Cette accentuation de la patine dans les dessins est certainement due à l'usage du lavis, une technique fort répandue chez les dessinateurs de décors et qui sert énormément la représentation de la patine. Grâce aux nuances infinies du lavis, on peut en effet produire un équivalent monochrome des surfaces indécises que nous avons décrites chez Hubert Robert. Premièrement, comme la touche *impressionniste* de Robert, le lavis tait les détails de la surface. Par des effets de transparence, cette technique crée également une impression de profondeur qui permet de suggérer les différentes couches de la patine. C'est donc dans ces dessins rehaussés au lavis, plus

des ouvrages d'architecture peinte, & toutes sortes de décorations, soit pour le théâtre, soit pour les fêtes publiques, les pompes funèbres, les processions, &c. » (http://colet.uchicago.edu/cgi-bin/getobject_?a.28:471./projects/artflb/databases/artfl/encyclopedie/correction/build0605/IMAGE/)

⁷⁰ À titre d'exemple, citons la perspective d'angle des Bibbiena.

⁷¹ Les décorateurs de théâtre subirent certainement l'influence de l'archéologie. N'oublions pas que Piranèse avait lui-même été formé dans le milieu du théâtre vénitien. Mancini et Simonelli écrivent que

que dans les gravures, que s'illustre le savoir-faire de la patine de ces décorateurs⁷². Au sujet du lavis, Daniel Rabreau écrit :

Dans l'esprit d'un système d'improvisation ou de variations, techniquement dominé par la science de la *quadratura* en réduction, le croquis de scène acquiert grâce au lavis une spontanéité captivante. Dans ce genre, mais également dans celui du caprice d'architecture où se mêlent colonnades, vases ruines, tombeaux et pyramides, Juvarra s'impose avec l'autorité d'un maître qui fait école⁷³.

On peut aussi apprécier l'apport du lavis à la représentation de la patine dans les dessins de Fabrizio Galliari. Dans un premier dessin sans lavis de 1758 (fig. 51a), l'artiste arrive tant bien que mal à suggérer l'impression de la ruine. Dans un second, l'artiste a rehaussé sa composition avec un lavis sombre (fig. 51b). Malgré le plus grand dépouillement de ce dessin, on y perçoit beaucoup mieux l'état de ruine. Deux autres dessins de Fabrizio (fig. 52), de même qu'un croquis de son frère Giuseppino (fig. 53), démontrent également les possibilités du lavis.

Autres décors

À l'époque des Lumières, les ruines ne se retrouvaient pas uniquement sur la scène du théâtre. Les sociétés d'Ancien Régime avaient en effet l'habitude de nombreuses fêtes échelonnées durant l'année. Ces rassemblements populaires renforçaient le sentiment de communauté et assuraient une présence symbolique des autorités. Religieuses, ces fêtes servaient de propagande pour l'église. Païennes, elles

Piranèse, «pur non lavorando per il teatro, esercitò un'influenza enorme sulla scenografia del tempo.» (Mancini et Simonelli, *op. cit.*, p. 158)

⁷² Il est difficile d'expliquer ce décalage, qu'il ne faut probablement pas attribuer à des causes techniques. En effet, il était tout à fait possible de reproduire la patine avec les techniques de gravure utilisées au dix-huitième siècle. Comme on l'a vu plus haut, Piranèse en a fait la convaincante démonstration.

célébraient les monarques ou servaient d'exutoire pour l'expression d'un folklore local combattu le reste de l'année par les efforts centralisateurs des administrations⁷⁴.

À l'occasion des fêtes les plus importantes les rues se transformaient; on les habillait de décors et de fausses architectures. Encore là, quoique moins souvent qu'au théâtre, on a pu recourir au motif de la ruine. Il y a peu d'information sur le sujet, mais il semble que les décors de ruines aient surtout été utilisés pour les feux d'artifice⁷⁵. Peut-être était-ce lié au fait que ces structures à partir desquelles on tirait les charges étaient parfois consumées par le feu à la fin du spectacle. On ne connaît ces décors que par de rares illustrations. Un dessin nous apprend ainsi qu'une *macchina con una Deliziosa dedicata a Bacco* fut érigée en 1771 à Rome à l'occasion de la fête de la Chinée, cette fête qui consacrait le paiement par les juifs d'un tribut symbolique (la Chinée, un cheval blanc) à l'autorité papale. Il s'agissait en réalité d'un arc de triomphe ruiné dont la patine est suggérée au lavis sur le dessin⁷⁶.

Les derniers décors dont il sera question étaient installés dans les ancêtres des parcs d'amusement modernes, qui virent le jour en Angleterre au dix-septième siècle. Entreprises commerciales de propriété privée, ces parcs proposaient des promenades jalonnées de pavillons aux styles les plus divers. À peu de frais, on y voyageait dans un

⁷³ Daniel Rabreau, *Les dessins d'architecture au XVIIIe siècle*, Paris, Bibliothèque de l'image, 2001, p. 57.

⁷⁴ Les fêtes révolutionnaires, d'un déploiement sans pareil, n'étaient en fait que le détournement de cette tradition par le nouveau régime.

⁷⁵ L'article que l'*Encyclopédie* consacre aux feux d'artifice ne mentionne pas la ruine dans la liste des thèmes de ces décors : « un arc de triomphe, un temple, un palais, un obélisque, une fontaine, & même un rocher ou une montagne; car toutes ces choses sont mises en œuvre pour nos théâtres. » (http://colet.uchicago.edu/cgi-bin/getobject_?a.6:188./projects/artflb/databases/artfl/encyclopédie/correction/build0605/IMAGE/)

⁷⁶ Nous n'avons malheureusement pu obtenir à temps une reproduction de qualité de ce dessin.

cadre artificiel pouvant évoquer des contrées lointaines, imaginaires ou encore un succédané de nature.

Les plus connu de ces parcs est Vauxhall Garden. Aménagé dès 1661, il connut ses heures de gloire sous la direction de Jonathan Tyers, qui acquit le site en 1732⁷⁷. Tyers en fit une entreprise hautement lucrative en accentuant la dimension théâtrale du lieu⁷⁸. Entre autres améliorations, on y installa une spectaculaire cascade de fer-blanc animée par une mécanique complexe qui provoquait des bruits et des mouvements d'un réalisme saisissant.

En 1754, on installa à l'extrémité de l'allée sud une murale en trompe-l'œil représentant les ruines de Palmyre⁷⁹. La composition permettait d'approfondir une perspective qui se terminait autrement sur un mur⁸⁰. On trouve une mention de ce décor dans le *Connoisseur* de mai 1755 qui témoigne de son succès auprès des visiteurs :

At Vauxhall the artificial ruins are repaired; the cascade is made to spout with several additional steams of block-tin; and they have touched up all the pictures, which were damaged last season by the fingering of those curious Connoisseurs, who could not be satisfied without feeling whether the figures were alive⁸¹.

⁷⁷ Pour plus d'information historique sur le jardin, voir T.J. Edelstein, *Vauxhall Gardens*, New Haven, Yale Center for British Art, 1983.

⁷⁸ « Vauxhall was an unshamedly commercial exploitation of a garden tradition hitherto available only to a select few, adapted and democratized by Tyers's entrepreneurial talents to cater to the same expanding middle-class market that frequented the play houses north of the river. » (*Ibid.*, p. 17)

⁷⁹ On ne peut qu'admirer l'opportunisme et la rapidité de réaction de Tyers quand on sait que Wood fit son voyage d'exploration en 1750-1751 et ne publia son recueil qu'en 1753.

⁸⁰ L'allée principale était fermée par deux arches d'une structure rappelant un aqueduc.

⁸¹ *Connoisseur*, no 68, 15 mai 1755, p. 250, cité dans Edelstein, *op. cit.*, p. 13.

La fresque a bien sûr disparu, mais une gravure de Rooker d'après une peinture de Canaletto nous montre sa situation dans le jardin (fig. 54). Malgré le caractère esquissé du dessin, on perçoit la patine des ruines, qui ressemblent ainsi à celles qu'on pouvait voir en peinture à la même époque.

La patine du liège, ou l'art de la phelloplastie

Depuis le début de ce chapitre, nous avons réduit la patine à un jeu de couleurs, de teintes et de nuances. C'est en effet grâce au talent des peintres, des dessinateurs et des graveurs que la patine se manifeste sur un support bi-dimensionnel. Même dans le cas des décors tridimensionnels du théâtre ou des fêtes, l'imitation de la patine se résume toujours à une application de peinture sur une toile. Or cette règle de la représentation de la patine souffre d'une seule exception. Parmi l'éventail des représentations de la patine au dix-huitième siècle, on comptait en effet une pratique artisanale qui faisait appel, non pas aux couleurs de la peinture ou aux valeurs du dessin et de la gravure pour évoquer la patine, mais aux seules propriétés de la matière. Cet artisanat d'exception était la phelloplastie, une branche de la sculpture qui consistait à fabriquer des maquettes à partir de blocs de liège.

Le liège se prête particulièrement bien à la réalisation de maquettes de ruines (fig. 55 et 56). En plus de sa légèreté et de sa souplesse — il offre peu de résistance aux ciseaux —, sa porosité et sa couleur rappellent la texture et les teintes des pierres de ruines. Les artisans ne s'y trompèrent pas puisqu'ils réservèrent le liège à la seule

réalisation de maquettes de ruines, recourant au bois ou au plâtre pour les autres formes architecturales.

Le liège abondant dans la région de Rome, il n'est pas surprenant que cette ville devint le berceau de la phelloplastie. Inspirée d'une tradition napolitaine qui faisait appel à ce matériau pour la réalisation de crèches et de micro-paysages, la phelloplastie aurait en effet été développée à Rome par Augusto Rosa⁸². À la suite de Rosa, Giovanni Altieri, Carlo Lochangeli et Antonio Chichi répondirent aux demandes d'un marché très spécialisé. Comme les graveurs, ces sculpteurs s'inscrivaient dans le vaste commerce que suscitait le Grand Tour. Altieri, par exemple, s'associa au peintre et marchand anglais établi à Rome, Thomas Jenkins, pour profiter de son réseau de contacts⁸³. Toutefois ce marché n'avait pas une ampleur comparable à celui des autres produits culturels associés au Grand Tour. Comme la réalisation des maquettes était fort longue, sans compter qu'elle exigeait parfois des prises de mesures dans les champs de fouilles, seule une clientèle fortunée pouvait se les offrir⁸⁴. À l'image de Gustave III de Suède, qui acheta d'Altieri une collection lors de son séjour en Italie, de 1784 à 1785⁸⁵.

⁸² Werner Szambien écrit que « les renseignements sur le personnage restent minces. Architecte, descendant peut-être du peintre Salvatore Rosa, il produit en 1772 un temple de Jupiter tonnans ainsi qu'un Colisée. » (Werner Szambien, *Le musée d'architecture*, Paris, Picard, 1988, p. 14.) John Soane aurait acheté une de ses maquettes.

⁸³ Valentin Kockel, *Phelloplastica. Modelli in sugero dell'architettura antica nel XVIII secolo nelle collezione di Gustavo III di Svezia*, Stockholm, Suecoromana III, 1998, p. 12.

⁸⁴ « Lochangeli passera treize années sur son modèle du Colisée dont l'authenticité sera appuyée par des rapports sur les fouilles entreprises. Chichi n'était pas trop éloigné de ce standard. Cependant, ces produits étaient, dans les années 1770, plus facilement accessibles aux amateurs que les originaux » (Szambien, *Le musée d'architecture*, op. cit., p. 16). « Le temps escompté pour l'exécution du programme complet de Chichi, depuis le Colisée jusqu'à l'Émissaire du Lac » exigeait quand même une quinzaine d'années (*Ibid.*, 15-16).

⁸⁵ Francesco Piranesi, agent artistique de Gustave III, aurait pu agir comme intermédiaire avec Altieri.

Après le départ d'Altieri pour Naples⁸⁶ en 1783 et la mort de Rosa l'année suivante, Antonio Chichi devint le plus important phelloplasticien romain. Comptant parmi ses clients les principautés allemandes, Choiseul-Gouffier, Cassas et peut-être le comte d'Orsay, il proposait un catalogue contenant trente-six modèles⁸⁷.

Comme en témoignent quelques pièces tirées du catalogue des œuvres d'Altieri, les parentés esthétiques entre ces ruines miniatures et leurs équivalents graphiques et picturaux sont nombreuses. Par exemple, on remarque l'influence de Piranèse sur Altieri, dans sa manière de signer sur un bloc de pierre effondré au pied de son *Temple de Saturne*. De même, à l'image des tableaux de Robert, certaines maquettes s'entourent de détails périphériques qui évoquent un paysage microscopique peuplé de rochers et de végétation (fig. 57). À ce jeu, Altieri employait plus de moyens que Chichi, dont les maquettes apparaissent froides et sèches en comparaison.

Comme les archéologues, les phelloplasticiens affirmaient reproduire avec exactitude les proportions des monuments romains. Malgré ces prétentions, des mesures ont démontré qu'il n'en était rien et que l'arbitraire régnait dans la détermination des proportions. On sait par exemple que Chichi put utiliser un même modèle de chapiteau pour différents monuments. Il faut dire que la nature même du liège nuisait à la précision et à la reproduction des détails, un défaut qui amena parfois Altieri à utiliser

À Naples, au printemps 1784, Gustave III achète 5 maquettes d'Altieri et en commande 2 autres, ce qui vaudra à Altieri la permission exceptionnelle d'effectuer des fouilles à Pompéi. Cela aboutira à la réalisation du Tempio di Iside a Pompei, son oeuvre majeure.

⁸⁶ À Naples, Altieri ne put s'assurer de la protection du roi après la commande pour Gustave III, ce qui mit sa carrière en péril.

⁸⁷ La série complète fut vendue à Saint-Petersbourg (1769-1778), à Kassel (1777-82) et Darmstadt (1790/91). (Kockel, *op. cit.*, p. 15)

de la terre cuite pour réaliser les chapiteaux et les frises. Devant ce manque de rigueur qui était compensé, du moins chez Altier, par un effort réel de mise en scène, on ne peut être totalement d'accord avec Szambien lorsqu'il écrit, à propos du goût pour la réduction :

Il se montre là aussi, une certaine prise de distance par rapport au romantisme. Un but didactique semble se superposer à une perception exclusivement intéressée par l'effet pittoresque⁸⁸.

Nous pensons plutôt que le choix même du liège pour la réalisation de ces maquettes contredit cette hypothèse. En fait, les artisans ont trop bien exploité les propriétés pittoresques de ce matériau pour qu'on réduise leurs œuvres à de simples représentations archéologiques. Si on se fie au commentaire d'un contemporain sur les maquettes de Chichi, il semble que la vérité se soit trouvée quelque part entre les deux :

Adesso a Roma si eseguono immagini di antichi monumenti, fatti di sughero in dimensioni ridotte, e che di questi forniscono la più esatta e precisa raffigurazione possibile. Non è dato vedere null di più ingannevole. Tutto fina alla minima fuga, alla pietra più minuta, al più piccolo angolo di prato e mucchio di macerie è misurato e raffigurato; e il sughero conferisce loro l'aspetto decaduto e dignitoso degli edifici in rovina. Ho visto il Tempio di Tivoli e la Piramide di Cestus. Si ha l'impressione di starvi innanzi⁸⁹.

Cette minutie dans le détail et cette supposée exactitude n'était qu'une fantaisie de l'observateur. On sent toutefois que son intérêt pour les maquettes allait au-delà du seul aspect scientifique.

⁸⁸ Szambien, *op. cit.*, p 15.

Ce parcours des représentations de la patine de l'architecture, loin d'être exhaustif, n'en donne pas moins une idée juste de sa présence dans la culture visuelle de l'époque. L'œil des artistes et des artisans du dix-huitième siècle était manifestement aguerri à la reconnaissance de la patine. Peu importent les limitations de leur technique, la majorité des artistes et des artisans qui ont représenté des ruines se sont donnés les moyens de représenter la patine. Les esquisses et le lavis des dessinateurs, les hachures du graveur Piranèse, la touche visible des peintres ou encore le grain du liège, ont tous permis d'en suggérer les couleurs, les nuances, la texture et, surtout, le caractère insaisissable. Pourquoi cette omniprésence de la patine dans des genres fort appréciés et bénéficiant souvent d'une large diffusion n'aurait-elle pas éduqué le regard des architectes et convaincu ces derniers de sa beauté?

Il nous reste à examiner une dernière forme de représentation de la patine. Si nous l'avons traitée à part, c'est parce qu'elle se rapproche le plus d'une authentique pratique architecturale.

2.2 « IT HAS THE TRUE RUST OF THE BARONS' WAR ». LA PATINE DES RUINES DE JARDIN

Dans une lettre à Richard Bentley de septembre 1753, Horace Walpole fait référence à une ruine artificielle construite en 1747-48 dans le jardin de Hagley Hall, West Midlands, par Sanderson Miller pour le premier Lord Lyttleton (fig. 58) : « There

⁸⁹ Kockel, *op. cit.*, p. 19-20, tiré de J.G. Meusel (éd.), *Miscellaneen artistischen Inhalts*, Ertfurt, 1779.

is a ruined castle, built by Miller, that would get him his freedom even of Strawberry: it has the true rust of the Barons' wars. »⁹⁰

Que signifie cette phrase? La rouille étant une altération des métaux, on s'imagine mal qu'elle puisse apparaître sur une construction de pierre. Mais il s'agit aussi d'une propriété superficielle d'objets anciens longtemps exposés à l'action des éléments. On peut donc croire que Walpole utilisa ce mot pour désigner par analogie l'aspect des pierres de la ruine. Si c'était le cas, le poète aurait précédé Riegl en faisant de la patine des pierres et non de leur seul agencement, la marque de la ruine. Il aurait également identifié un aspect problématique d'un type de construction qui fut sans doute la première architecture de la patine : la ruine artificielle.

La ruine artificielle, aussi appelée ruine de jardin, n'était qu'un type de ces fabriques qu'on éleva par milliers dans les jardins de l'élite aristocratique et bourgeoise du dix-huitième siècle. Marie-Hélène Bénétière en donne cette définition :

Fabrique construite à l'imitation d'une ruine, ou ancienne construction délibérément laissée à l'abandon pour constituer une fabrique. Tous les types de fabriques peuvent être traités en ruine : temple antique, chapelle, château fort, tour, etc⁹¹.

⁹⁰ Un large extrait de la lettre est reproduit dans *The Genius of Place: The English Landscape Garden 1620-1820*, édité par John Dixon Hunt et Peter Willis, Londres, Paul Elek, 1975, p. 313.

⁹¹ Marie-Hélène Bénétière, *Jardin. Vocabulaire typologique et technique*, Paris, Éditions du Patrimoine, 2000, p. 176. Le terme fabrique était quant à lui tiré du vocabulaire de la peinture de paysage. On en doit l'application à l'architecture à Morel. : « Les bâtimens, envisagés sous ce point de vue, sont ce que dans la Peinture on nomme fabrique: expression dont je me servirai, pour désigner tous les bâtimens d'effet & toutes les constructions que l'industrie humaine ajoute à la Nature, pour l'embellissement des Jardins; & si, comme tels, l'Architecture s'en empare, ce sera une nouvelle branche ajoutée à cet art précieux qui suppose déjà tant de connaissances & de goût, & dont les productions sont aussi admirables que son objet est utile. » (Jean-Marie Morel, *Théorie des jardins*, Paris, 1776, Genève, Minkoff Reprint, 1973, p. 193-194)

Quel est le statut de ces ruines? Doit-on les considérer comme de l'architecture véritable ou, au contraire, comme des représentations architecturales au même titre que celles que nous venons d'examiner? *L'Encyclopédie* offre un élément de réponse à cette question dans une distinction qu'elle établit entre architecture et architecture feinte. Alors que l'architecture proprement dite se présente sous « trois espèces; savoir, la civile qu'on appelle architecture tout court, la militaire, & la navale »⁹², l'architecture feinte répond à la définition suivante :

On appelle architecture feinte celle qui a pour objet de représenter tous les plans, saillies, & reliefs d'une architecture réelle par le seul secours de coloris, tel qu'on en voit dans quelques frontispices de l'Italie, & aux douze pavillons du château de Marly; ou bien celle qui concerne les décorations des théâtres ou des arcs de triomphe peintes sur toile ou sur bois, géométriquement ou en perspective, à l'occasion des entrées ou fêtes publiques, ou bien pour les pompes funèbres, feux d'artifices, &c⁹³.

Bien qu'elle n'apparaisse pas dans cette liste, la ruine artificielle semble naturellement appartenir à cette catégorie située à mi-chemin entre l'architecture proprement dite et les représentations de l'architecture. Toutefois, comme la grande majorité des ruines artificielles partageaient avec l'architecture de leur époque non seulement une façon de s'inscrire dans l'espace⁹⁴, mais aussi des matériaux durables comme la pierre et la brique, nous dirons qu'elles constituaient les représentations qui tendaient le plus vers l'architecture véritable. En raison de cette proximité, c'est à propos de la ruine de jardin que se pose avec le plus d'acuité le problème de la patine

⁹² « Architecture », in *Encyclopédie* [En ligne]. http://colet.uchicago.edu/cgi-bin/getobject_?a.5:156./projects/artflb/databases/artfl/encyclopedia/correction/build0605/IMAGE/

⁹³ *Ibid.*

⁹⁴ Si certaines ruines de jardin peuvent être considérées comme des décors, elle n'ont pas la planéité des décors de fêtes et de théâtre et imposent rarement un point de vue unique.

dans le cadre d'une pratique architecturale.

La ruine de jardin, encore plus que les tableaux et les dessins de ruines, fut un phénomène propre au dix-huitième siècle et dont on ne connaît que de rares précédents.

David Watkin en rappelle quelques-uns :

The earliest known built ruin, now destroyed, was that of c. 1530 in the Barchetto, the Duke of Urbino's park at Pesaro, by Girolamo Genga (1476-1531), a pupil of Signorelli. This was described by Vasari as 'a house which, representing a ruin, is a very beautiful thing to see.' A two-storeyed plain building with a ruinous exterior it served as a hermitage for Francesco Maria I della Rovere, Duke of Urbino. Here, at the start of European ruin mania, the ruin is associated not only with retreat from the world to a hermitage, but also with nature and the garden⁹⁵.

Watkin rappelle aussi que Bernini réalisa une ruine artificielle dans le jardin du Palais Barberini, en 1678⁹⁶.

Comme ce fut les cas pour les diverses représentations de la ruine, les ruines de jardin se multiplièrent au dix-huitième siècle, principalement en Angleterre et, dans une moindre mesure, en France. Bien que nous ne traiterons ici que des ruines de ces deux pays, il faut savoir qu'on en construisit aussi dans des jardins italiens, allemands, belges et flamands.

⁹⁵ David Watkin, « Built Ruins : The Hermitage as a Retreat », dans *Visions of Ruins. Architectural Fantasies & Designs for Gardens Follies*, The Soane Gallery, 1999, Sir John Soane's Museum, 1999, p. 5.

⁹⁶ « Built out from the first floor to provide access to the south garden, Bernini's theatrical conceit consists of two arches arranged so as to seem part of a ruin. Both include displaced voussoirs, while half of the arch connecting with the palace has already fallen. The built half of this arch, stabilised by reinforcing iron chains of metal, is connected by a wooden drawbridge with the door of the ante-room. This bridge can be raised or lowered from within the ante-room. Other oddities include the fact that the arches spring from the

Les ruines de jardin du dix-huitième siècle, qu'ont peut globalement reliait au goût prononcé de cette époque pour la culture antique, ont fait l'objet de plusieurs interprétations. Les premiers auteurs à s'y intéresser ont tenté d'expliquer la diversité stylistique de ces ruines. Romaines, elles exprimaient le sentiment républicain de leur constructeur et l'ambition hégémonique de l'Angleterre. Grecques, elles témoignaient plutôt d'une culture classique influencée par les découvertes archéologiques du dix-huitième siècle. Médiévales, enfin, elles exprimaient le sentiment nationaliste anglais⁹⁷. Plus récemment, Monique Mosser s'est intéressée aux diverses significations de ces fabriques, identifiant par exemple l'influence maçonnique⁹⁸.

Aucun de ces auteurs n'a cependant identifié la patine de ces fabriques comme une caractéristique originale et digne d'intérêt. Il s'agit pourtant d'un élément qui, d'un point de vue formel, contribue à les distinguer du reste de la production architecturale des Lumières. Une remarque de Barbara Jones à propos de la ruine artificielle de Wimpole illustre bien cette indifférence des historiens envers la patine (fig. 59) :

The towers are curious, though; most eighteenth-century buildings were made sharp and new, and have mellowed, the houses have lovely stains and lights, the garden temples have lichens and moss, the mouldings are softened but still clear. Some of the sham ruins, however, built crumbled and broken with considerable skill, planted deliberately with ivy and small trees, dedicated to decay, have oddly reversed normality and now appear crude and new. The towers of Wimpole are scarred, certainly, but the effect is not that of the passage of two hundred years — still less of

columns without impost blocks, a non-classical feature, while the capitals seem too small for the columns, suggesting that the whole is an assembly of earlier fragments." (*Ibid.*, 6)

⁹⁷ Voir Arthur O. Lovejoy et Michel Baridon, *Le Gothique des Lumières*, Saint-Pierre-de-Salène, Gérard Monfort, 1991. Textes de 1932 et 1991.

⁹⁸ Monique Mosser, « Les architectures paradoxales ou petit traité des fabriques », dans *Histoire des jardins de la Renaissance à nos jours*, sous la direction de Monique Mosser et Georges Teyssot, Paris, Flammarion, 2002 (1990 pour l'édition originale italienne).

six hundred — but rather that of bomb splinters on a concrete air-raid shelter. So today the enormous ruin has a curiously modern air and to get back to what Lord Hardwicke imagined, we must read the verse under a pretty 1780 engraving which shows the ruin more complete than it is now and so more ruinous⁹⁹.

Dans ce passage, on constate que Jones remarque et sait apprécier la patine qui orne aujourd'hui plusieurs fabriques, mais qu'elle ne soulève pas la question de la première couleur de ces fabriques.

Il faut dire que l'architecture des jardins des Lumières représente un défi pour l'historien. L'information à leur sujet est rare et dispersée, à un tel point que James Howley écrit que les « Follies and garden buildings [...] are the least well-documented buildings of the eighteenth and nineteenth centuries. »¹⁰⁰ S'ajoutent à ces lacunes documentaires la dispersion des ruines dans la campagne et leur état de délabrement souvent avancé, plusieurs de ces ruines artificielles étant devenues, avec le temps, d'authentiques ruines. Pour ajouter à cette confusion, des fabriques qui ne furent pas construites à l'origine sur le modèle de la ruine, mais dont l'état de délabrement est tel aujourd'hui qu'elles en ont acquis les caractéristiques, peuvent lancer sur de fausses pistes¹⁰¹. Le peu qu'on connaît à propos de ces fabriques incite toutefois à croire que la

⁹⁹ Barbara Jones, *Follies and Grottoes*, London, Constable, 1974 (1953), p. 58.

¹⁰⁰ James Howley, *The Follies and Garden Buildings of Ireland*, New Haven and London, Yale University Press, 1993, p. 112.

¹⁰¹ À ce titre, le cas du temple de la philosophie moderne d'Ermenonville est exemplaire du type de confusion que peut induire une fabrique ruinée. Bandiera se méprend ainsi à son sujet : « Another variation on this theme of mortality with a comparable sense of man's groping for meaning when faced with the quixotic nature of existence can be seen in Robert's *The Temple of Philosophy at Ermenonville*. Robert himself had played an important part in the design of the park at Ermenonville for the Marquis de Girardin. Here he shows one of the principal *fabriques* the *Temple of Philosophy*, itself an artificial ruin, in an even more decrepit and overgrown condition and located within an untended romantic wood. » (Bandiera, *op. cit.*, p. 66.) De même, Jones remarque que les fausses fortifications réalisées par Vanbrugh à Castle Howard ont maintenant l'air de fausses ruines. Il serait plus juste aujourd'hui de dire qu'elles sont maintenant de vraies ruines.

patine fut un élément déterminant de leur conception. Celle-ci apparaît en effet à tous les stades de leur élaboration, depuis les premiers croquis sommaires jusqu'à leur construction et leur réception.

Les ruines artificielles étaient des constructions rudimentaires. Elles ne devaient donc pas faire l'objet d'études prolongées de la part des architectes à qui on en confiait la réalisation. On connaît tout de même quelques croquis préparatoires exécutés par Sanderson Miller, l'un des plus prolifiques constructeurs de ruines artificielles (fig. 60). Le rôle de ces dessins semble d'annoncer une atmosphère et de déterminer le caractère d'un bâtiment. À cette fin, Miller aurait certainement pu se contenter d'une simple ligne brisée évoquant la silhouette de la structure à construire. Pourtant, il a aussi pris la peine de suggérer la présence de patine à l'aide d'un lavis clair. Robert Adam a aussi produit de tels dessins pour des projets de ruines. Vers 1790, il réalisa les croquis d'un projet pour le parc de Tulloch Castle (fig.61).

Après les premiers croquis, les architectes du dix-huitième siècle réalisaient généralement des dessins plus élaborés qui respectaient les lois de la perspective et incluaient parfois la topographie du site où devait s'élever un bâtiment. Ces dessins plus soignés précisaient les intentions des concepteurs et guidaient le constructeur dans le choix des matériaux. Souvent très séduisants, ils pouvaient aussi servir d'argument de vente pour convaincre un client hésitant.

Charles De Wailly a recouru à ce type de dessin pour illustrer un projet de ruines conçu au début des années 1780 pour le jardin du château d'Enghien, dans les anciens

Pays-Bas autrichiens¹⁰². Commandé par le duc d'Arenberg, le projet comportait un arc de triomphe et une Naumachie du Nouvel Herculaneum (fig. 62). Il n'aboutit pas, mais il en est resté des dessins où les ruines apparaissent pourvues d'une belle patine.

Vers 1765, Thomas Sandby, le frère de Paul, a aussi réalisé un beau dessin de pont ruiné qu'il projetait de construire (fig. 63). La patine des vieilles pierres est reproduite au lavis.

Une fois obtenue l'approbation du client, la construction pouvait commencer. On dispose malheureusement de très peu d'information sur cette étape, les techniques de construction des ruines artificielles et le rôle qu'a pu y jouer la patine étant fort peu documentés. Tout d'abord, les historiens des ruines ayant accordé beaucoup plus d'attention aux anachronismes stylistiques qu'aux questions techniques¹⁰³, il est possible que des documents clés aient été laissés de côté. À leur décharge, le manque d'information s'explique sans doute aussi par le fait que même si certaines ruines artificielles avaient des dimensions impressionnantes, une majorité de ruines étaient des bâtiments simples et de taille modeste dont la construction ne requerrait pas de qualifications particulières. Sans doute s'en remettait-on le plus souvent à l'expertise des artisans locaux, ce qui expliquerait alors la quasi absence d'information technique à leur sujet.

¹⁰² L'actuelle Belgique. Nous nous sommes permis d'inclure cet exemple d'un autre pays en raison du profil professionnel de Wailly, comparable à celui de ses collègues français. Il fut en effet architecte, peintre, décorateur de théâtre, et membre des académies d'architecture et de peinture.

¹⁰³ C'est manifeste chez Jones à propos de l'incapacité de ces ruines à tromper les regards avertis : « The follies that could be taken for mediaeval work could be counted on the fingers of one hand: both the details and the proportions are different, in spite sometimes of a pretension to accuracy. » (Jones, *op. cit.*, p. 51) Un traitement approprié des surfaces aurait pu contribuer à la véracité des ruines.

Devant cette rareté de l'information, que peut-on penser du rôle de la patine? Comme plusieurs fausses ruines étaient en réalité des *eye catchers*, c'est-à-dire des structures décoratives insérées dans un paysage et conçues pour être vues de loin, on peut penser que la patine de ces ruines était moins importante qu'elle ne l'était pour des sculptures, comme celles de Cavaceppi, qui pouvaient être examinées de près. La situation éloignée des ruines artificielles est ici suggérée par le duc d'Harcourt :

Ce n'est pas sous les yeux qu'on doit placer ces restes de la durée; mais un aqueduc rompu, les vestiges d'une colonnade, d'un arc triomphal ombragés par des arbres sérieux et couverts de quelques plantes sarmenteuses, seront de loin, et dans une partie agreste, d'un effet très pittoresque, pourvu qu'ils soient nobles et assez reculés pour ne se pas mêler avec le moderne, qu'ils ne soient pas de brique et qu'on n'y soit pas conduit par des sentiers semés de roses comme dans les jardins de la princesse de Galles à Kew¹⁰⁴.

Heureusement, le manque d'information n'est pas total et le peu que l'on sait laisse présumer que la patine comptait parmi les préoccupations des constructeurs. On sait ainsi qu'existèrent deux modes de recyclage pour l'implantation de ruines dans un jardin. Dans certains cas, on changeait simplement le statut d'une ruine déjà existante en l'entourant d'un jardin. On pouvait par ailleurs utiliser les restes d'un bâtiment ancien, ruiné ou non, pour édifier une ruine dans un autre lieu. Dans les deux cas, on profitait de la patine des vieilles pierres pour produire une ruine crédible¹⁰⁵.

¹⁰⁴ François-Henri, Duc d'Harcourt, grand Bailli de Rouen, Lieutenant Général & Gouverneur en la province de Normandie, Gouverneur de Monseigneur le Dauphin, *Traité de la décoration des dehors, des jardins et des parcs*, introduit par Ernest de Ganay, Paris, c.1774, publication posthume par de Ganay, 1919, p. 155.

¹⁰⁵ Woodward y voit une première forme maladroite mais sincère de sauvegarde du patrimoine. Voir Christopher Woodward, « Fuimus Indignant Reader! », *Country Life*, v. 192, no. 41, 8 octobre, 1998, p. 102-105.

Sir John Vanbrugh aurait imaginé le premier changement de statut d'une ruine authentique lorsqu'il fut chargé de l'aménagement du parc de Blenheim Palace (Oxfordshire) par la duchesse de Marlborough. Dans une lettre de 1709, il proposait à sa cliente de conserver les ruines du manoir de Woodstock, faisant ainsi de la ruine une décoration de jardin (fig. 64).¹⁰⁶ « His intention was to stimulate a sense of history through conjecture and contemplation of the ruin's past. »¹⁰⁷ La lettre ne mentionne pas la patine, toutefois.

Au cours du dix-huitième siècle, un peu partout dans les îles britanniques, bien d'autres ruines virent aussi leur statut changer quand elles se retrouvèrent au cœur d'un jardin. Ce fut le cas pour les ruines gothiques de Fountains Abbey (fig. 65a), qui furent conservées lors de l'aménagement du parc de Studley Royal (North Yorkshire) par John Aislaby¹⁰⁸. Toujours dans le North Yorkshire, Thomas Duncombe investit Rievaulx Abbey vers 1758 (fig. 65b).¹⁰⁹ Entre 1766 et c.1774, Capability Brown aménagea un jardin autour de Riche Abbey à Sandbeck Park, dans le South Yorkshire, pour le 4th Earl of Scarborough¹¹⁰. Howley a observé le même phénomène en Irlande. « Centuries punctuated by wars, along with the dissolution of the monasteries by Henry VIII, left

¹⁰⁶ 'Reasons Offer'd for Preserving some Part of the Old Manor' at Blenheim, 11 juin 1709. La proposition fut rejetée.

¹⁰⁷ Howley, *op. cit.* p. 6.

¹⁰⁸ *The Genius of Place: The English Landscape Garden 1620-1820*, edited by John Dixon Hunt and Peter Willis, London, Paul Elek, 1975, p. 26.

¹⁰⁹ Watkin, *op. cit.*

¹¹⁰ *Ibid.*

many romantic medieval ruins, most of which were ideally suited to picturesque adaptation. »¹¹¹

Quant à la seconde stratégie de recyclage, celle qui consistait au réemploi de vieilles pierres, elle nous en révèle un peu plus sur le désir de la patine. En effet, dans le cas du changement de statut d'une ruine existante, on peut penser que la simple appropriation d'un site historique suffisait à justifier la préservation d'une ruine. Mais lorsqu'on récupérait des matériaux anciens, ceux-ci se voyaient le plus souvent délestés de leur signification historique, ce qui porte à croire que c'est le seul aspect de ces vieilles pierres, leur patine, qui motivait leur emploi. Encore une fois, il faut déplorer l'absence de textes qui viendraient confirmer cette hypothèse.

On aurait opté pour cette approche lors de la construction d'Alfred's Hall¹¹² (1721-32), une fabrique considérée comme la première fausse ruine anglaise¹¹³. Propriété de Lord Bathurst, elle fut réalisée selon les conseils d'Alexander Pope dans les jardins de Cirencester Park, Cloucestershire. En 1732, on aurait incorporé à la tour et à la salle qui lui est adjacente des fenêtres Tudor et de la pierre taillée provenant du manoir Sapperton, démoli peu de temps auparavant par Bathurst¹¹⁴.

¹¹¹ Howley, *op. cit.*, p. 6.

¹¹² 1721-1732; illustrée par Thomas Robins en 1763; Thomas Major en tira une gravure. (Watkin, *op. cit.*, p. 46)

¹¹³ « Perhaps the earliest mock ruin in an English park, the building grew over a number of years in a characteristically picturesque way. » (Watkin, *op. cit.*, p. 46)

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 45.

Dans les années 1740 et 1750 à Shugborough, alors propriété de Thomas Anson, Thomas Wright construisit des ruines à partir des restes de la maison de la propriété et de l'ancien manoir de l'évêque de Lichfield (fig. 66).

À The leasowes, la ferme ornée de William Shenstone dans le Worcestershire, on construisit vers 1750 un prieuré ruiné en y incorporant des fragments du prieuré médiéval de Halesowen, la ville voisine¹¹⁵.

D'autres cas de réemploi sont mentionnés par les historiens. Woodward a identifié cette pratique dans le projet de Thomas Sanby pour Windsor Great Park, celui de Leptis Magna à Virginia Waters¹¹⁶, la folie de John Freeman's à Fawley Court et la ruine de Shobdon Court dans le Herefordshire. Jones rapporte enfin, sans donner de date, le cas de Shobdon Arches, dans le Hereford et Worcester, construites à partir des restes d'une église romane.

À mi-chemin entre la création d'un jardin autour d'une ruine et la récupération de matériaux anciens, on procéda parfois au déménagement pur et simple d'une ruine. "The ruins of Netley Abbeys were moved twenty miles of Cranbury ark, Hampshire, in 1765."¹¹⁷

¹¹⁵ Une gravure de D. Jenkins de c. 1770 montre la structure aujourd'hui disparue. *Ibid.*, p. 48.

¹¹⁶ Cette fausse ruine tardive se distingue de ses semblables en ce qu'elle fut construite des restes d'une authentique ruine grecque qu'on importa à grands frais d'Orient. Voir Christopher Woodward, « Fuimus Indignant Reader! », *Country Life*, v. 192, no. 41, 8 octobre, 1998, p. 102-105)

¹¹⁷ *Visions of Ruins*, *op. cit.*, p. 10.

En dépit de ces quelques exemples, Woodward soutient que la grande majorité des ruines furent construites avec des matériaux neufs¹¹⁸. Faut-il en déduire que seule une minorité de constructeurs accorda de l'importance à la patine des vieilles pierres? On a mentionné plus haut que les conditions de visibilité des ruines artificielles — le fait qu'elles étaient souvent conçues pour être vues de loin — tendent à minimiser l'importance de la patine. À l'inverse, une prise en compte des critères d'ordre économique invite plutôt à lui accorder une grande importance. En effet, les fragments anciens étaient semble-t-il rares et chers¹¹⁹. De plus, dans le cas de déménagements de ruines, ce qui impliquait le démantèlement d'une vieille structure, la tâche du constructeur n'en devenait que plus complexe. On peut donc penser que le recyclage, loin de simplifier la vie, exigeait des efforts supplémentaires et était justifié autant par un désir de patine que par la valeur historique des restes.

Construire une ruine avec du neuf.

Puisque ce n'est qu'exceptionnellement que les constructeurs de ruines ont eu recours à des pierres anciennes, il convient de se demander quelle stratégie ils adoptèrent dans l'immense majorité des cas où ils durent se contenter de matériaux neufs. Ont-ils tenté de reproduire la patine ou, au contraire, ne lui ont-il accordé que peu d'importance? Alors qu'on en sait un peu sur la récupération de matériaux anciens, on ignore presque tout du traitement des matériaux neufs.

¹¹⁸ Woodward, op. cit., p. 102.

¹¹⁹ *Ibid.*

Les ruines encore existantes indiquent que les matériaux les plus fréquemment utilisés furent la pierre rustique, la brique et le ciment. Dans *A Complete Body of Architecture* (1795), Isaac Ware définit le terme *rustick* :

A manner of building in which every thing that is rough and coarse is affected to be used, and where an appearance of nature is more studied than the riches of art. When the stones in the face of a building are purposely cut and hack'd into an irregular roughness, this is called rustick work. Rustick work and rustick quoins are commonly used in the basement part of a building¹²⁰.

Ware ne mentionne pas la ruine de jardin comme usage possible de la pierre rustique, mais c'est sans doute ce à quoi William Chambers fait allusion dans la description qui accompagne la planche de l'arc ruiné qu'il a réalisé dans le jardin de Kew (fig. 67) : « My intention was to imitate a Roman Antiquity, built of brick, with an incrustation of stone. [...] Both the fronts of the structure are Rustic. »¹²¹

La pierre rustique, le brique et le ciment ont en commun une surface poreuse qui favorise la formation de patine à plus ou moins long terme¹²². Or ce délai était-il acceptable aux yeux de tous les clients? On peut en effet se demander si on a pu, à l'instar des sculpteurs-restaurateurs romains, doter ces matériaux d'une forme quelconque de fausse patine, qui aurait donné une plus grande crédibilité aux ruines avant que n'apparaisse la patine naturelle. L'hypothèse peut sembler hardie, mais il faut savoir que des architectes ayant construit des ruines artificielles ont fréquenté, au cours

¹²⁰ Isaac Ware, *A Complete Body of Architecture*, 1795, p. 33.

¹²¹ William Chambers, *Designs of Chinese Buildings, Furniture, Dresses, Machines, and Ustensiles*, 1757, p. 7.

¹²² On rappellera ici l'hypothèse de Mostafavi et Leatherbarow à propos de l'architecture de Giulio Romano. Voir la note n° 19 de l'introduction à la page 4.

de leur Grand Tour, le cercle du cardinal Albani, principal protecteur de Cavaceppi. John Fleming a ainsi établi que Robert Adam avait tissé des liens étroits avec le cardinal lors de son séjour romain, comme en fait preuve une réponse d'Adam à sa sœur Jenny, qui le questionnait sur ses fréquentations romaines :

There are but three families frequented by the English which I don't visit' he tartly replied: 'the Princess Borghese's, the Venetian and French Ambassador's. The other viz. Cardinal Albani's, you know I go frequently to'¹²³.

Adam et d'autres jeunes architectes de passage ont-ils rencontré les sculpteurs protégés par le cardinal? Ont-ils été initiés aux particularités du travail de ces derniers? Quand on rapproche ce que l'on sait des amitiés romaines d'Adam du fait qu'il réalisa en Angleterre une galerie de sculptures où se trouvait une *Vénus* restaurée par Cavaceppi¹²⁴, on réalise l'intérêt d'une telle hypothèse. Fleming rapporte aussi que peu de temps avant son départ de Rome, Adam avait exprimé un intérêt réel pour les ruines de jardins. Comparant ses talents en la matière à ceux de William Kent, il écrivait :

As I have a greater ease in drawing and disposing of trees and buildings and ruins picturesquely, which Kent was not quite a master of, as all his trees are perpendicular and stiff and his ruins good for nothing'¹²⁵.

¹²³ John Fleming, *Robert Adam and His Circle in Edinburgh and Rome*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1962, p. 195.

¹²⁴ Il s'agit de la galerie de Newby Hall, réalisée par Adam pour recevoir la *Vénus Jenkins* restaurée par Cavaceppi et achetée du marchand Thomas Jenkins par William Weddell. Nous ignorons la nature des travaux réalisés par Cavaceppi sur la sculpture.

¹²⁵ Fleming, *op. cit.*, p. 229.

Pour autant, l'architecte a-t-il entrevu la possibilité d'appliquer le savoir-faire des sculpteurs à la construction de ruines artificielles? Faute de document révélateur, cette question demeure irrésolue.

À défaut de pouvoir démontrer l'existence d'une pratique de la fausse patine analogue à celle que nous avons observée chez les sculpteurs, examinons au moins ce que l'on sait de la construction de ruines de jardin. Un des premiers auteurs à suggérer la construction de ruines dans un jardin fut Batty Langley dans *New Principles of Gardening*¹²⁶, de 1728. Voici ce qu'il en dit :

Plate XIX, XX, and XXI, are *Views of the Ruins of Buildings*, after the *old Roman manner*, to terminate such Walks that end in *disagreeable Objects*; which *Ruins* may either be *painted upon Canvas*, or actually built in that Manner with *Brick*, and *cover'd with Plaistering* in Imitation of Stone.

And since we are to build no more thereof than as much of the Shell, as it is next to our View, I therefore recommend their Building before their Painting, not only as the *most durable*, but *least expensive* (if the Painting is produced by a skilful Hand) and much more to the real Purport intended¹²⁷.

Langley s'inspire évidemment des techniques de construction employées pour les décors temporaires du théâtre et des fêtes. Voici par exemple comment on construisait une machine du feu, structure temporaire à partir de laquelle on tirait les feux d'artifices lors de certaines fêtes publiques :

Les châssis de charpente reçoivent des toiles marouflées qui simulent des éléments architectoniques: bossages, colonnes, entablements, portiques,

¹²⁶ Le titre complet est *New Principles of Gardening: or, the Laying out and planting Parterres, Groves, Wildernesses, Labyrinths, Avenues, Parks, & c. after a more Grand and Rural Manner than has been done before*, Londres, 1728.

¹²⁷ *Ibid.*, p. XV.

arcades, balustrades, statues, pots à feu, obélisques, pouvant donner illusion puisqu'ils sont traités en trompe l'œil. [...] Certaines statues peuvent être également réalisées en ronde-bosse. La technique du carton imbibé de colle, soutenu par une armature de fer puis peint est fréquente¹²⁸.

Témoignant de cette technique dans une section du *Cours d'architecture* qu'il consacre aux feux d'artifices, Blondel se montre néanmoins critique à son égard puisqu'il recommande de remplacer les châssis par des constructions plus solides et démontables :

On puise ordinairement la composition de l'ordonnance extérieure des Feux d'Artifices dans la décoration des anciens Temples, dédiés aux divinités du Paganisme. [...] Nous pensons, malgré l'usage souvent contraire, que ces décorations devroient être exécutées en relief; en couteroit-il beaucoup plus de substituer à des châssis, des colonnes, des entablements & autres membres d'Architecture saillants, exécutés en menuiserie légère, & retenus par une charpente solide, que d'employer seulement des carcasses en volige¹²⁹, revêtues de toile couverte de Peinture en détrempe, & qui ne servent jamais deux fois¹³⁰?

Il ne faut pas se surprendre de ces emprunts de l'architecture des jardins aux décors de théâtre et de fêtes. Marianne Roland Michel explique à ce sujet que le théâtre et le jardin se sont mutuellement influencés au dix-huitième siècle¹³¹. L'auteure a observé la réciprocité entre les deux mondes dans l'*Encyclopédie*, chez Dézallier d'Argenville, chez Blondel, Watelet et Carmontelle.

¹²⁸ Paris, capitale des arts sous Louis XV, op. cit., p. 90.

¹²⁹ Le *Petit Robert* définit ainsi la volige : « Latte sur laquelle sont fixées les ardoises, les tuiles d'un toit. »

¹³⁰ Jacques-François Blondel, *Cours d'architecture*, vol. II, Paris, Bibliothèque de l'Architecture française, 2001 (1771), p. 274.

¹³¹ Marianne Roland Michel, « Entre scène et jardin », *Histoire des jardins de la Renaissance à nos jours*, op. cit.

L'influence du théâtre sur l'architecture des jardins n'est pas la seule explication du choix par Langley d'un mode de construction qui contredit sa recommandation de bâtir durable. L'architecte écrit en effet en pleine période rococo, une époque où les jardins s'ornent de treillis, de tonnelles et de diverses structures de bois dont la vulnérabilité aux éléments exigeait leur remplacement fréquent.

Malgré l'importance historique du traité de Langley, Barbara Jones exagère sûrement son influence lorsqu'elle écrit : « And for a quick cheap castle, there was always canvas; as so many real shams looked like scenery, many builders went further and actually made them so, of canvas on wooden frames, painted. »¹³² Un examen sommaire des illustrations qui accompagnent le traité de Langley suffit déjà pour soulever un doute sur la correspondance entre celles-ci et le propos du texte. Car si la première ruine (fig. 68) rappelle en effet un décor de théâtre par sa situation stratégique au bout d'une allée, les autres (fig. 69) sont beaucoup plus élaborées et, vu leurs dimensions, on s' imagine mal comment elles pourraient être réalisées selon les techniques de construction du théâtre. En réalité et quoiqu'en pense Jones, tout indique que les conseils de Langley ne furent pas suivis par un grand nombre. Trop de vestiges de ruines témoignent de l'emploi de matériaux durables comme la pierre, la brique et le ciment.

Jones appuie son point de vue sur un critère économique. Comme on consacrait somme toute peu d'argent aux ruines lorsqu'on les compare aux dépenses somptuaires

¹³² Jones, *op. cit.*, p. 36.

engagées dans la construction des maisons et dans l'entretien de la vie au château, elles auraient été faites pauvrement : « So it was often built cheaply of local materials, or of wood, plastered or cemented over, or even of canvas on a wooden frame, painted to represent stone, lacking a great effect cheaply, and also quickly, before the fashion changed. »¹³³ Cela est probable, mais peut-être Jones sous-estime-t-elle les ressources qui furent consacrées aux ruines — et à l'ensemble des fabriques — de jardins. Un commentaire de Morel invite à réévaluer à la hausse ces ressources. Après avoir mentionné que les fabriques étaient utiles autant qu'admirables, il écrit :

On comprend, dès lors, le soin que les créateurs de jardins — souvent des architectes — prennent à élaborer leurs monuments et l'attention que leur accordent les propriétaires. Pavillons, temples, kiosques, tours, ruines: tous inspirent un grand nombre de dessins successifs qui aboutissent la plupart du temps à une maquette¹³⁴.

Autant d'attention et de préparation indique tout sauf une économie de moyens.

Certaines observations de Jones donnent malgré tout un peu plus de force à ses conclusions. Elle a ainsi trouvé des traces de peinture imitant la pierre sur le crépi du faux château gothique de Shotover dans le Oxfordshire¹³⁵. Il ne s'agissait pas d'une ruine artificielle, mais cette information prouve tout de même qu'on eut parfois recours à la peinture pour simuler la pierre.

¹³³ Jones, *op. cit.*, p. 2.

¹³⁴ Jurgis Baltrusaitis, « Jardins, pays d'illusion », dans *Jardins en France, 1760-1820*, Paris, Caisse nationale des monuments historiques et des sites, C.N.M.H.S., 1989, p. 53.

¹³⁵ Construite vers 1720, elle serait de Hawksmoor, Vanbrugh, ou William Kent. Jones favorise ce dernier, des plans de la folie signés de Kent ayant été trouvés. (Jones, *op. cit.*, p. 51)

Pour des constructions plus durables, on aura opté pour la pierre, la brique ou un crépi plus ou moins incrusté de cailloux. On conjugua aussi ces matériaux pour produire des surfaces irrégulières. C'est ce que mentionne Sanderson Miller à propos de la ruine de Wimpole, construite pour le Lord Chancellor Hardwicke :

As my Lord designs it merely as an object he would have no staircase nor leads in any of the towers, but merely the walls so built as to have the appearance of a ruined castle. For material he has freestone, or a mixture of flint pebbles and other stones, of which an old church in the parish is built, and also bricks in his neighbourhood¹³⁶.

À Pain's Hill, la ruine d'inspiration gothique est faite de « brick with clinging patches of roman cement and ivy. »¹³⁷ On observe le même assemblage de matériaux contrastants à propos de l'arche ruinée construite par Chambers dans les jardins de Kew. Dans l'ouvrage illustré qu'il a lui-même publié sur ses travaux dans ce jardin, Chambers décrit la structure dans un commentaire qui accompagne deux planches où la ruine apparaît dans son contexte, érodée, sale, et entourée de végétation (fig. 67a) :

The forty first plate is a view of the north side of the ruin at Kew: it was designed and built by me in the year 1759, in order to make a passage for carriages and cattle, over one of the principal walks of the garden. My intention was to imitate a Roman Antiquity, built of brick, with an incrustation of stone. The design is a triumphal arch, originally with three apertures, but two of them now closed up, and converted into rooms, to which you enter by doors made in the sides of the principal arch. The soffit¹³⁸ of the principal arch is enriched with coffers and roses, and both the fronts of the structure are rustic. The north front is confined between rocks, overgrown with briars and other wild plants, and topped with thickets, amongst which are seen several columns, and other fragments of building, and at a little distance beyond the arch is seen an antique statue of a muse.

¹³⁶ Cité dans Jones, *op. cit.*, p. 57.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 40.

¹³⁸ Ce terme désigne le plafond d'une voûte.

The forty second plate exhibits the South view of the Ruin, with the temple of Victory in the distance. The central structure of the Ruin is bounded on each side by a range of arches. There is a great quantity of Cornices, and other fragments, spread over the ground, seemingly fallen from the buildings; and in the thickets on each side are seen several remains of piers, brick-walls & c¹³⁹.

Howley a observé un dernier procédé illusionniste dans la ruine de Castle Oliver (Co. Limerick). Les pierres qui la constituent sont séparées par des joints très profonds qui imiteraient soit une construction de pierre sèche ou une érosion profonde due à l'action des éléments¹⁴⁰.

À la lumière des fabriques qui ont survécu jusqu'à nos jours, on peut soutenir que l'assemblage de pierres, de briques et de crépi fut sans doute préféré à la toile pour la construction de ruines artificielles. Nous rejoignons ici Jones, qui suggère que pour bien des folies, en général, ce qui inclut les ruines, « Roman cement was another favourite material, a cheap maquillage to transform a brick tower into a stone one. It mellows and cracks well, but must have been startlingly stark when new. »¹⁴¹

Une critique d'Harcourt apporte une confirmation supplémentaire de l'usage répandu de la brique :

Les ruines de brique sont ridicules parce qu'elles ne tiennent rien des monuments et ne présentent que l'inconduite ou la paresse du

¹³⁹ William Chambers, *op. cit.*, p. 7.

¹⁴⁰ L'auteur écrit « deep weathering ». Howley, *op. cit.*, p. 109.

¹⁴¹ Jones, *op. cit.*, p. 36.

propriétaire moderne qui n'a pas réparé ou réédifié l'habitation des pères¹⁴².

Mis à part les rares conseils d'un Langley ou d'un Harcourt, les ouvrages où il est question des ruines de jardin ne sont pas d'une grande utilité. Lorsqu'ils délaissent l'esthétique pour aborder des questions plus techniques, les auteurs qui écrivent sur les jardins traitent majoritairement de botanique (choix, plantation et culture des plantes). Les autres, plus rares, qui traitent des fabriques, les énumèrent rapidement, dans la narration d'une promenade, par exemple¹⁴³, leur objectif n'étant pas d'informer le lecteur sur les techniques de construction. À l'autre extrémité du spectre des publications sur les jardins, on trouve les pattern books, qui sont des répertoires de motifs eux aussi avares d'information technique¹⁴⁴. Quant aux traités d'architecture, il en sera question plus longuement au chapitre cinq. Pour l'instant, il suffit de dire qu'ils laissent peu de place aux fabriques de jardins et encore moins à la patine.

On doit peut-être aussi expliquer ce manque d'information par le fait que le savoir-faire requis pour la préparation des matériaux était détenu non pas par les architectes, mais par les artisans. À ce sujet, David Leatherbarrow écrit que : « No one is more knowledgeable about the nature of materials than the craftsman. »¹⁴⁵ C'était peut-être le cas au dix-huitième siècle et ce même si plusieurs traités d'architecture comportaient des chapitres sur les techniques de construction et qu'un ouvrage comme

¹⁴² Harcourt, *op. cit.*, p. 156. Le même auteur surprend toutefois lorsqu'il décrit, sans le désapprouver, un usage qui peut sembler tout aussi inconvenant que la brique : « Pour suppléer à la pierre dans les temples et autres édifices en bois, on les peint fortement en huile, on les enduit ensuite de poudre de pierre, de façon à en garder le ton et le grain. » (*Ibid.*, p. 156) Il ne fait cependant pas allusion à l'imitation de la patine.

¹⁴³ C'est le cas chez Joseph Heely, dans *A description of Hagley Park*, 1777.

¹⁴⁴ Ceux de William Halpenny, par exemple.

l'Encyclopédie se présentait comme l'inventaire universel des techniques. Tout n'était sans doute pas couché sur papier dans ce contexte décrit par Jones :

Even professional architects in the eighteenth-century had no training in building castles, or hermitages, or Turkish tents, and much was often left to the estate builder or carpenter who had none either, and probably when the owner was his own architect, he left a very great deal indeed to the builder¹⁴⁶.

On constate donc qu'il est difficile de se faire une idée de l'apparence réelle des fausses ruines au moment de leur construction. Si on excepte les ruines faites de vieilles pierres, rien n'indique — même si cela nous paraît plausible — qu'on ait poussé le souci du détail jusqu'à imiter la patine qui était reproduite avec soin sur les dessins préparatoires de ces fabriques.

La réception des ruines : maintien du paradoxe de la patine

L'étude de la construction des ruines artificielles ne permettant pas de lever le voile sur les mystères de leur patine, nous avons tenté d'en apprendre un peu plus en étudiant la réception de ces ruines. Malheureusement, cette démarche n'a pas permis de retrouver avec certitude le premier aspect des ruines de jardin. Encore une fois, nous n'avons pu que confirmer le paradoxe de la patine. Comme nous l'avons observé à propos des représentations archéologiques de la ruine, il existe souvent un décalage entre ce que les images montrent et ce que les textes disent.

¹⁴⁵ David Leatherbarrow, *The Roots of Architectural Invention. Site, Enclosure, Materials*, Cambridge U.

Revenons à l'éloge prononcé par Walpole à propos de la ruine de Hagley Hall et qui constitue sans doute le commentaire le plus célèbre sur une ruine artificielle au dix-huitième siècle (fig. 58) :

There is a ruined castle, built by Miller, that would get him his freedom even of Strawberry: it has the true rust of the Barons' wars. [...] I wore out my eyes with gazing, my feet with climbing and my tongue and my vocabulary with commending¹⁴⁷!

Comment interpréter cette *rust* intraduisible¹⁴⁸? Faut-il y voir le seul produit de l'imagination poétique de son auteur ou au contraire indique-t-elle quelque chose sur l'apparence réelle de la ruine, dont Jones nous dit qu'elle était construite de grès¹⁴⁹.

On se bute à la même opacité du langage dans une description du parc de Hagley par Joseph Heely¹⁵⁰. Décrivant la ruine du jardin, il applaudit à la réussite de l'artifice, mais sans en révéler les procédés :

The ruin : Upon the first glimpse of this becoming object, which adds so much dignity to the scene, one cannot resist an involuntary pause — struck with its character, the mind naturally falls into reflections, while curiosity is on the wing, to be acquainted with its history; and I make no doubt that an antiquarian like my friend, would sigh to know in what area it was founded, and by whom: — what sieges it has sustained; — what blood had been spilt upon its walls: — and would lament that hostile discord, or the iron hand of all-mouldering time, should so rapaciously destroy it.

Press, 1993, p. 151.

¹⁴⁶ Jones, *op. cit.*, p. 2.

¹⁴⁷ Watkin, *op. cit.*, p. 51.

¹⁴⁸ Elizabeth Wanning Harries suggère que le commentaire de Walpole serait ironique. (Wanning Harries, *op. cit.*, p. 71) Cette interprétation ne trouve écho chez aucun autre auteur.

¹⁴⁹ Jones, *op. cit.*, p. 55.

¹⁵⁰ Joseph Heely, *op. cit.*

Believe me, the appearance of this antique pile has the power of stamping these impressions on the mind, so masterly is it executed to deceive; for in reality, it is nothing but a deception, designed, and raised here, by the late noble possessor; and though on the nearest approach, it maintains the face of having been there, some centuries ago, strong and formidable, it is a modern structure, intended, not merely as an object only, to give a livelier consequence to the landscape, but for use; being a lodge for the keeper of the park.

The gothic ruin is very judiciously situated on the boldest eminence in the whole domain; and commands a most unbounded prospect: particularly so, from a neatly fitted-up room in the tower, which intentionally is left in a perfect state. And to keep the whole figure its purity — to wipe away any suspicion of its being any otherwise than a real ruin, the large and mossy stones, which have seemingly tumbled from the tottering to lie about the different parts of the building, in the utmost confusion [note de l'auteur: These stones, which gave it more the appearance of a real ruin, are now removed; for what reason I know not.]. This greatly preserves its intention, and confirms the common opinion of every stranger, of its early date; while, to throw the deeper solemnity over it, and make it carry a stronger face of antiquity, ivy is encouraged to climb about the walls, and turrets; and it now so closely embraces those parts with its gloomy arms, that it is impossible to look upon it without a suggestion, of its being as ancient as it really appears.

Yet, perhaps, were I disposed to imitate those critics who love to cavil, and never allow any thing they look upon to have the least merit, I might be tempted to say, it would have shown itself more in character, had its dimensions not been quite so much confined; and that if some detached remains had been visible in proper places, it possibly might have had a superior effect; — admitting it defective in this respect, there is, in my opinion, building sufficient for the place, and for the intention, as it certainly conveys every idea required¹⁵¹.

La présence de végétaux et de pierres jonchant le sol nous est familière. On l'a déjà observée dans les représentations picturales et graphiques de ruines antiques et dans certaines maquettes de liège. Ce topos de la ruine fut vraisemblablement reconduit à propos de la ruine artificielle. La pierre moussue mentionnée par l'auteur anonyme participe également de ce topos. Cependant, même si le fait de relever la présence de

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 76.

mousse indique un début de reconnaissance de la patine¹⁵², on n'en apprend pas plus sur l'aspect de ces pierres et rien ne fait écho à la patine que nous avons identifiée plus haut sur les croquis de Miller.

Parfois, un auteur glisse une allusion à la patine, sans donner plus de détails. C'est le cas de Louis-Sébastien Mercier. Dans *Mon Bonnet de Nuit*, le célèbre auteur des *Tableaux de Paris*, après quelques lignes sur les ruines authentiques, oriente son propos vers la ruine de jardin :

En nous promenant dans les jardins des Anglois, on découvre les ruines qu'ils ont édifiées à l'aide du jeu d'une mine, afin que le jet hardi et capricieux d'une masse qui se décompose sous l'activité de la poudre¹⁵³, soit plus fidèlement empreint. Cependant on est moins touché en rencontrant ces ruines; et pourquoi? Parce qu'on apprend bientôt que c'est l'art qui les a faites, et qu'elles n'existent que d'hier. On a tout imité cependant, jusqu'à la teinte auguste et vénérable que le temps imprime aux monuments renversés; mais la réflexion vient toujours nous dire que c'est là une couleur factice et mensongère, ouvrage de l'homme, Alors la moitié de notre plaisir est détruite : on passe et on ne l'admire plus¹⁵⁴.

Le commentaire de Mercier possède deux particularités. D'abord il décrit une technique de construction — l'emploi d'explosifs —, même si ce terme paraît inadéquat. Ensuite, en mentionnant « la teinte auguste et vénérable » de la ruine, il évoque directement la patine et révèle qu'on a pu l'imiter. Toutefois, Mercier s'arrête là et retombe dans les généralités d'usage. Il ne fait référence à aucune ruine précise et ne s'intéresse pas non plus aux autres détails de leur fabrication et en particulier à celles qui concernent l'imitation de la patine.

¹⁵² La patine a en effet une dimension végétale.

¹⁵³ Il s'agit bien de poudre à canon.

¹⁵⁴ Louis-Sébastien Mercier, *Mon Bonnet de nuit suivi de théâtre*, Paris, Mercure de France, 1999, p. 65-66.

La réception des ruines de jardin est aussi constituée par des tableaux, des dessins et des gravures faits peu de temps après leur construction. Ce corpus constitue en quelque sorte l'horizon d'attente de la ruine artificielle. En effet, la visite des jardins étant le lot d'une minorité, on peut penser qu'un grand nombre d'amateurs découvrirent d'abord les ruines artificielles par ces illustrations et que ces dernières se substituèrent parfois à une visite¹⁵⁵. Or contrairement au mutisme des textes, la plupart de ces représentations presque contemporaines des ruines artificielles font état de la présence de patine.

Vers 1761-62, Richard Wilson a peint l'arc ruiné construit par Chambers dans le parc de Kew (fig. 70). Le pinceau de ce peintre qui a aussi représenté d'authentiques ruines romaines dépeint une structure qu'on croirait facilement issue d'une époque lointaine et sise quelque part dans la campagne italienne.

Le musée Carnavalet possède un tableau non daté, attribué à Louis de Carmontelle, qui représente le Duc de Chartres recevant les clefs de son nouveau jardin des mains du concepteur du parc Monceau (fig. 71). Même si ce parc comportait divers types de fabriques, ce sont les ruines qui dominent la composition, occupant presque tout l'espace derrière les deux hommes. On perçoit facilement leur patine. Encore une fois, il faut se garder de prendre ce type de représentation pour une retranscription fidèle de la réalité, mais, dans le cas de ce tableau, on ne peut ignorer le fait que son auteur était aussi le créateur du parc et de ses fabriques. Carmontelle a-t-il reproduit les ruines

comme on pouvait alors les voir, ou a-t-il plutôt montré son jardin dans son état futur de perfection pittoresque? Faute de documents, il nous est impossible de trancher.

Vers la fin du siècle, la publication de recueils de gravures sur les jardins fit écho à la popularité des jardins à fabriques. On y retrouvait des plans et des illustrations des fabriques ornant ces jardins. En 1779, Carmontelle publiait un ouvrage sur les fabriques du parc Monceau. Comme dans le cas du tableau du musée Carnavalet, les planches laissent deviner la patine des fabriques ruinées (fig. 72).

Le recueil de Le Rouge¹⁵⁶, qui recense des centaines de fabriques, inclut aussi des ruines. Certaines d'entre elles, mais pas toutes, arborent une belle patine. C'est le cas pour l'arche de Chambers, le temple *ruiné* d'Ermenonville, les ruines du parc Monceau, la pyramide de Maupertuis et d'autres ruines moins connues.

On trouve une gravure¹⁵⁷ de la tour ruinée du parc de Betz dans la *Description des Nouveaux Jardins de la France*¹⁵⁸, d'Alexandre De Laborde (fig. 73). Bien que maîtrisée, la patine des pierres — surtout au premier plan — contribue à l'allure ancienne de la structure.

¹⁵⁵ Comme ce fut d'ailleurs le cas avec les ruines authentiques.

¹⁵⁶ Georges-Louis Le Rouge, *Description des nouveaux jardins à la mode*, Paris, 1775-1788.

¹⁵⁷ D'après Constant Bourgeois.

¹⁵⁸ Paris, 1808.

Quant au recueil de Krafft¹⁵⁹, qui constitue un des derniers représentants notables de cette mode d'édition, il témoigne de la fin de la vogue des ruines de jardin. Seules deux planches d'importance secondaire représentent deux colonnes ruinées et un pont à demi-ruiné.

Comme nous avons pu l'observer à propos des représentations archéologiques de la ruine, la patine est plus souvent présente dans les images que dans les textes qui les accompagnent ou qui traitent des mêmes sujets. Se confirme donc encore le décalage entre l'expression figurée de la patine et sa présence dans les discours qui accompagnent les images.

Le rocher, proche parent de la pierre de ruine

Toujours afin d'en découvrir plus sur d'éventuelles techniques de patine, il peut être utile de se pencher sur des types de fabriques, autres que la ruine, mais dont la construction a pu nécessiter le traitement des matériaux. On trouvait en effet dans les jardins du dix-huitième siècle des ermitages, des rochers, des grottes des cavernes ou des chutes, dont les matériaux pouvaient, par leur teinte et leur aspect, se comparer aux pierres patinées des ruines.

Éliminons d'emblée les ermitages, ces constructions rustiques où logeait parfois un figurant payé pour amuser les promeneurs. Ils avaient certes un air d'ancienneté,

¹⁵⁹ Jean-Charles Krafft, *Plans des plus beaux jardins pittoresques de France, d'Angleterre, d'Allemagne, etc.*, 1809-10.

mais ils étaient le produit de matériaux méconnus des architectes, tels le bois non équarri, les souches ou les morceaux d'écorce, ce qui limite l'influence qu'a pu avoir ce type de fabrique sur l'architecture. Jones affirme qu'on comblait parfois les interstices entre les branches avec de la mousse vivante arrosée tous les jours. On utilisait aussi des cailloux de rivière bien polis. L'auteur de la description du jardin de Hagley en donne un exemple typique :

This hermitage, or call it what you will, is well enough adapted to the scenery about it, being rudely formed with chumps of wood, and jagged old roots, jambed together, and its interstices simply filled with moss: the floor is neatly paved with small pebbles, and matted couch goes round it¹⁶⁰.

Le rocher artificiel avait beaucoup plus d'affinités avec la ruine. Après tout, la patine ne peut-elle pas être considérée comme le fruit d'un lent travail de la nature qui, peu à peu, redonne à la pierre taillée l'allure de la pierre naturelle? Si la ruine incarne le retour de l'architecture à la nature, la patine devient une marque de cette reprise de possession. En perdant de son poli, en se tachant, en se peuplant de champignons et de mousse, la pierre d'un bâtiment retrouve en quelque sorte son aspect premier. Ainsi reconquise, la ruine ne devient-elle pas une sorte de rocher?

Malgré cette parenté, le vocabulaire utilisé pour décrire les rochers était spécifique. Ainsi on ne disait pas que la pierre naturelle était ancienne, mais qu'elle était rude. Dans son *Ichnographia Rustica* (1718), Stephen Switzer utilisa un

¹⁶⁰ Heely, *Op. cit.*, p.95-96.

qualificatif semblable lorsqu'il recommanda l'aménagement d'un cours d'eau inspiré de la nature :

Here purling Streams; and in another place, Water rowling down not over polish'd Masonry, but over the roughest Frost-work and rugged Stone, cover'd with Moss and other lapidary Excrescencies and Herbs¹⁶¹.

Plus tard, Anthony Asley Cooper mit en évidence les mêmes qualités de la roche :

Even the rude Rocks, the mossy Caverns, the irregular unwrought Grotto's, and broken Falls of Waters, with all the horrid Graces of the Wilderness it-self, as representing Nature more, will be the more engaging, and appear with a Magnificence beyond the formal Mockery of Princely Gardens¹⁶².

En dépit de cette différence de vocabulaire, la ressemblance est bien visible dans de nombreuses représentations de rochers. On trouve ainsi dans le *Recueil de jardins anglo-chinois*¹⁶³ du Sieur P. Panseron de beaux dessins de rochers au lavis qui permettent d'illustrer ce parallèle entre la patine et la roche naturelle¹⁶⁴.

¹⁶¹ Cité dans *The Genius of Place*, op. cit., p. 156.

¹⁶² Anthony Asley Cooper, 3rd Earl of Shaftesbury, cité dans *ibid.*, p. 124. Extrait de *The Moralists* (1709), lui-même extrait des *Characteristicks of Men, Manners, Opinions, Times*, 3 volumes, 1711.

¹⁶³ Le Sieur P. Panseron, *Recueil de jardins anglo-chinois*, IIIème volume, Paris, 1787. Panseron se présente comme architecte, professeur d'architecture, ancien professeur de dessin à l'école royale militaire, inspecteur des bâtimens de S.A.S. Mgr le Prince de Conti.

¹⁶⁴ On ne trouve pas de ruine dans ce recueil. Cependant Panseron annonce un *Recueil des décorations très propre à embelir les jardins anglois et chinois*, où se trouverait un « cayer contenant en six planches des pavillons chinois, rocher, et ruine d'architecture », mais nous ne l'avons pas trouvé. Il se peut qu'il n'ait jamais vu le jour.

La parenté formelle que nous établissons entre le rocher et la ruine trouve un écho chez Morel. Parmi les conseils qu'il prodigue au jardinier, il encourage leur proximité :

Que, pour établir un passage nécessaire sur un torrent profond, il jette hardiment d'une pointe de rocher à l'autre un pont rustique à demi ruiné par l'injure du temps & des ans. L'aspect de cette fabrique, d'un effet toujours pittoresque, glace d'effroi, & de quelque part qu'elle s'aperçoive, elle ajoute à l'horreur de la scène¹⁶⁵.

Comme les ruines, les rochers des jardins du dix-huitième siècle étaient souvent artificiels¹⁶⁶. Morel leur a consacré un commentaire. D'emblée, il précise que leur fabrication n'est pas aisée :

Les rochers sont un des matériaux de la Nature, dont l'Artiste peut s'emparer, lorsqu'elle les a placés sous la main; mais il ne peut jamais les créer, & rarement peut-il les transporter & les arranger avec succès; ils sont trop peu traitables pour se prêter à ses désirs. Aussi toute imitation de ce genre sera-t-elle petite, & par conséquent sans intérêt; excepté dans quelque cas, elle n'offrira qu'un effet pauvre & mesquin; on ne parviendra jamais à en faire un ensemble majestueux qui nous en impose, terrible qui nous effraie, ou merveilleux qui nous étonne : expressions par lesquelles ils ont des droits sur notre attention¹⁶⁷.

De même, comme on a pu privilégier l'emploi de véritables pierres de ruines pour en élever de nouvelles au jardin, Morel recommande l'emploi de pierres naturelles pour l'assemblage des rochers :

¹⁶⁵ Jean-Marie Morel, *Théorie des jardins*, Paris, 1776, Genève, Minkoff Reprint, 1973, p. 183.

¹⁶⁶ On fait état de tels rochers avant le dix-huitième siècle : John Woolridge, dans *Systema Horti-Culturae: or The Art of Gardening* (1667), les recommande pour la construction de grottes et de fontaines : « Stone or Rock-work, either Natural or Artificially resembling the excellencies of nature. » (*The Genius of place*, op. cit., p. 91)

Une légère expérience lui aura appris qu'il n'obtiendra jamais qu'une imitation imparfaite, en employant toute sorte de pierres, quand même par leur singularité elles sembleraient se prêter à ses vues, fussent-elles taillées & arrangées par le plus habile Sculpteur; & qu'il ne parviendra jamais à produire un effet vrai, qu'en transportant de véritables rochers, distribués dans le même ordre que la Nature les lui a offerts dans les lieux où il les a tirés¹⁶⁸.

On retrouve la même approche chez Girardin dans son jardin d'Ermenonville :

Les rochers qui sont auprès de la cascade paraissent si bien y avoir existé de tout temps que je dis à mon conducteur que M. de Gérardin était bien heureux de les avoir trouvés là. — C'est lui qui les y a fait placer. — Comment cela se peut-il? — Par un moyen fort simple : il consiste à chercher dans la campagne des rochers dont les formes soient heureuses et pittoresques, à les faire casser ensuite en masses assez petites pour en rendre le transport facile, à les numéroter et à les rapporter sur le terrain dans le même ordre. On bouche ensuite les cassures avec de la mousse. [...] Je suis étonnée qu'on n'ait pas employé ailleurs ce moyen, aussi facile que peu dispendieux, plutôt que de faire tailler régulièrement, à grands frais, des formes irrégulières, et de ne présenter que des blocs de pierre qui jamais n'imitent les rochers. Mais M. de Girardin était son architecte¹⁶⁹.

Mais la réserve exprimée par Morel à l'égard des rochers artificiels ne l'empêche pas de donner quelques conseils sur leur réalisation :

Convenons que les rochers ne se fabriquent que dans peu de cas, & que sans une forte illusion tout essai sera toujours ridicule ou vain. L'Artiste qui a du goût & de l'expérience, ne le tentera qu'avec la plus grande circonspection. Mais si la Nature lui en a fait présent, qu'il s'attache à les rendre plus expressifs, en tâchant de renforcer leur caractère propre, par les moyens qui lui sont fournis. Qu'ici il les rapproche par des plantations, lorsqu'ils seront trop épars; quelques parties saillantes, qui s'échappent d'entre les arbres, paraîtront tenir à d'autres plus considérables, & en recevront une importance qui, sans cette liaison, leur manquerait. Que là il découvre avec précaution les plus belles masses, en détachant celles auxquelles ils voudra donner plus d'apparence, en les

¹⁶⁷ Morel, *op. cit.*, p. 179.

¹⁶⁸ *Ibid.* p. 186.

¹⁶⁹ René-Louis Girardin, *De la composition des paysages; suivi de, Promenade ou itinéraire des jardins d'Ermenonville*, Seyssel, éditions Champ Vallon, 1992, p. 137, note de l'auteur.

dégageant de ce qui les enveloppe. Que tantôt il les orne de plantes qui rompent leur trop grande uniformité, & leur ôtent la sécheresse des formes trop égales. Qu'ailleurs il répande sur eux une teinte sombre, pour augmenter l'effet d'une scène déjà sauvage, par des plantations d'arbres tristes & obscurs qui ne sont point étrangers à de tels sites¹⁷⁰.

L'ombre des arbres suffit-elle à donner cette « teinte sombre » que le décorateur de jardin doit répandre sur les rochers. Morel n'en dit pas davantage, mais il n'est pas le seul à se montrer avare de détails sur le traitement de la surface des rochers. Ce désintérêt pour la surface est même caractéristique de la façon dont on envisageait l'architecture au dix-huitième siècle. Comme celle de la ruine, la réalisation d'un rocher est d'abord un problème d'assemblage avant d'en être un de couleur.

Bien des inconnues persistent et il est probable qu'un examen plus approfondi des ruines artificielles encore existantes et que la découverte inattendue de documents d'archives jetteraient plus de lumière sur le premier aspect de ces fabriques. Si on peut affirmer que la patine fut très présente dans l'imagerie de la ruine artificielle, il est par contre difficile de soutenir la thèse d'un mimétisme de la patine dans la construction des ruines de jardins. Même si cela était possible à une époque qui fut friande de matériaux de substitution¹⁷¹, rien n'indique l'existence de pratiques comparables à celles qu'on a pu observer au chapitre précédent chez les restaurateurs-sculpteurs romains.

¹⁷⁰ Morel, *op. cit.*, p. 181-2.

¹⁷¹ Voici ce qu'écrivait Blondel au sujet du marbre artificiel : « Outre les marbres naturels, il y en a d'artificiels, qui sont composés de gypse en manière de stuc, dans lequel on introduit diverses couleurs pour imiter le marbre: cette composition quoique d'une consistance assez dure, est sujette à s'écailler & craint l'humidité. On fait encore des marbres artificiels avec des teintures corrosives sur du marbre blanc, qui imitent les différentes couleurs des autres marbres, en pénétrant de plus de 4 lignes d'épaisseur. » (« Du marbre artificiel », *Cours d'architecture*, vol. V, article II du chapitre II, Paris, Bibliothèque de l'Architecture française, 2001 (1771), p. 164)

Une lettre écrite en 1785 au sujet de la ruine de Wimpole et reproduite en partie par David Adshead pourrait confirmer cette conclusion. Son auteure, Mary Yorke écrivait après une visite :

The ruin is beautiful and will grow every year more so, as the ivy comes up about it. The colour of the stone, however, already begins to mellow¹⁷².

Ce commentaire du dix-huitième siècle permet de mieux comprendre le sentiment ressenti devant des photographies des ruines de Hagley et de Wimpole prises au vingtième siècle (fig. 58 et 59). La pierre de ces fabriques paraît en effet étonnamment jeune et en bon état. À la lumière de ces images, on est porté à penser que la *rust* décrite par Walpole tenait plus du procédé rhétorique que de la description.

Comme le recyclage des vieilles ruines et des vieilles pierres semble le démontrer, on accorda probablement de l'importance à l'aspect des pierres. Toutefois, pour les constructions faites de matériaux neufs, on s'est probablement contenté de produire des circonstances favorables à la formation de patine, par l'emploi de pierres rustiques ou de matériaux poreux comme la brique et le ciment. Comme on attendait que les arbres des nouveaux jardins atteignent une taille respectable, on aura alors attendu que s'installe naturellement la patine. La ruine artificielle devrait donc être envisagée non pas comme une architecture patinée dès sa création, mais comme une architecture dont on espérait qu'elle se patine rapidement.

¹⁷² David Adshead, « The design and building of the Gothic Folly at Wimpole, Cambridgeshire », *Burlington Magazine*, vol. 140, n° 1139, mai 1998, p. 83.

CONCLUSION

L'objectif du présent chapitre était de démontrer l'importante présence de la patine de l'architecture dans la culture visuelle des Lumières et d'en localiser l'apparition dans la pratique architecturale. Cet examen suscite deux observations. Tout d'abord, sans qu'on puisse parler de l'existence d'un malaise à l'égard de la patine, on a pu constater le décalage souvent important entre la présence massive de la patine dans les images et son absence dans les textes qui se rapportent à ces dernières. Cette difficulté à dire et à penser la patine fera l'objet du prochain chapitre.

D'autre part, en ce qui concerne la présence de la patine dans la pratique de l'architecture, nous avons constaté que celle-ci fut somme toute limitée et circonscrite aux seules ruines de jardin et à certaines constructions inspirées de l'architecture vernaculaire. La patine n'aurait donc été envisageable que dans un cadre rural. Cette assignation de la patine à ce contexte précis n'est pas anodine. Elle constitue la première donnée de notre topographie de la patine.

CHAPITRE TROISIÈME : VERS UNE CONCEPTION ARCHITECTURALE DE LA PATINE

INTRODUCTION

L'habileté du siècle des Lumières à imiter la patine ne fut pas sans paradoxe. Car si elle fut de toutes les représentations de la ruine, la patine fut quasiment absente de la théorie et de la pratique de l'architecture, peu de textes ou de bâtiments faisant écho à la patine des images. Une telle situation n'est pas exceptionnelle; les pratiques artistiques et leur théorisation ne coïncident pas forcément. On s'étonne tout de même du fait que les nombreux commentateurs de la ruine n'aient pas développé une terminologie de la patine pour décrire les arcades du Colisée, les ruines de Robert ou celles de Piranèse.

Constatant cet écart, nous avons exploré des discours alternatifs pour constater que le mutisme qui entourait la patine ne fut pas complet, car nous y avons trouvé diverses formes d'expression de la patine. Le dix-huitième siècle, souvent considéré comme le siècle de la ruine, apparaît ainsi comme la longue période de gestation d'une notion qui n'eut pour ainsi dire aucune existence préalable.

La première section de ce chapitre porte sur la formulation de la patine de l'architecture dans ces discours. Dans un premier temps, il s'agira de montrer comment, en ayant recours à diverses stratégies qui vont de la métaphore à la critique du blanc

dans l'architecture rurale, des auteurs ont réussi à ne jamais nommer directement la patine. Ensuite, nous verrons quels auteurs, et dans quelles circonstances, ont finalement identifié la notion qui fait l'objet de la présente étude.

Pour retracer le développement progressif du discours de la patine, nous convierons des textes qui ont en commun un même référent : le jardin. C'est en effet dans les traités sur les jardins et dans l'esthétique du pittoresque que nous avons trouvé les éléments d'une théorie de la patine. Seule la poétique des ruines de Diderot échappe à ce cadre. C'est peut-être d'ailleurs ce qui explique le peu de place qu'occupe la patine dans cette première tentative de typologie de la ruine.

Nous avons consacré la dernière partie de ce chapitre à l'intégration de la patine à la pratique de l'architecture. Comme nous le verrons, il s'agit d'un fait marginal qui n'eut pas d'écho dans l'architecture académique. Car le jardin fut l'unique lieu de l'expression architecturale de la patine.

Avant d'aborder ces questions, nous devons cependant justifier l'emploi du mot patine pour désigner l'objet de notre étude. Car en appliquant ce terme aux surfaces des ruines et des matériaux anciens, nous lui donnons en effet un sens qu'il n'avait pas à l'époque des Lumières. Si nous l'avons choisi malgré tout, c'est uniquement parce qu'il est compris de nos contemporains.

3.1 LA PATINE, UN TERME ANACHRONIQUE

Sens original du mot patine

Résumant la conception de la ruine du marquis de Girardin, Roland Mortier signale l'importance de la patine dans cette dernière :

Théoricien du jardin romantique (il fut le premier à définir l'épithète), Girardin est très sensible au charme de la chose usée, aux couleurs en grisaille, à la patine, aux formes adoucies, au découpage surprenant de la ruine, à sa réintégration dans le végétal¹.

Est-il nécessaire de préciser que Girardin n'employa lui-même jamais ce mot? En effet, l'époque qui fut responsable de l'intégration de cette notion à l'esthétique n'employa pas le mot patine pour désigner l'altération de la surface d'un bâtiment. Au sens que nous lui donnons pour cette étude, le terme est donc anachronique lorsqu'on l'applique à l'architecture européenne du dix-huitième siècle.

Anachronique comme terme d'architecture, le mot patine figurait pourtant dans le lexique des Lumières. C'est en effet à cette époque qu'on francisa le mot italien *patina* (ou *patena*). Alors que ce terme s'appliquait déjà à la peinture au sud des Alpes², les Français ne lui attribuèrent toutefois qu'un sens précis et étroit. La patine francisée désignait en effet la couche de vert-de-gris qui recouvre le cuivre et le bronze après leur

¹ Mortier, *op. cit.*, p. 111.

² Rappelons son usage chez Baldinucci et Boschini (cf chapitre 1).

oxydation. Nous reproduisons ici l'article complet que l'*Encyclopédie* consacre à la patine :

PATINE, s. f. (*Arts.*) Il n'y a point de mot françois pour exprimer cette belle & brillante couleur de vert-de-gris que le cuivre ne prend pas toujours; l'agrément de cette couleur pour l'œil & la difficulté de la rencontrer (car tous les cuivres ne s'en chargent pas également), la rendent très-recommandable aux Italiens, qui la nomment *patina*, comme on ose ici le faire d'après eux, & par l'exemple de M. le comte de Caylus. « Il doit être permis, dit-il avec raison, d'adopter un mot étranger au moins dans la langue des arts ». Or l'*Encyclopédie* en est le dictionnaire³.

Tout en constatant que la première acception française de la patine n'a aucun lien direct avec les modifications que la pierre subit dans le temps, on peut tout de même noter que l'article de l'*Encyclopédie* laisse présager du destin du nouveau mot. En effet son auteur, le chevalier de Joncourt, présente la patine sous un jour on ne peut plus favorable. Juste avant de suggérer son adoption par la langue française, non seulement associe-t-il le nouveau terme au domaine artistique, encore souligne-t-il que la patine embellit les objets sur lesquels elle apparaît. Le mot patine se voit donc conférer d'emblée une dimension esthétique et une valeur positive dont il ne se départira pas lorsqu'on l'appliquera à l'architecture ancienne.

Présence dans les dictionnaires de l'époque

Terme spécialisé, le mot patine n'était pas d'emploi courant. Il ne figure d'ailleurs pas dans tous les dictionnaires français du 18^{ème} siècle. On ne le trouve pas

³ « Patine », in *Encyclopédie, op. Cit.*, [En ligne]. http://colet.uchicago.edu/cgi-bin/getobject_?a.89:115/

dans la quatrième édition du *Dictionnaire de l'Académie française* (1762)⁴, ni dans la cinquième édition (1798).⁵ Les dictionnaires de Féraud et de Trévoux n'en font pas non plus mention même si on retrouve le verbe *patiner* dans ces deux derniers ouvrages. Ce dernier terme, en plus de désigner l'activité sportive que l'on pratiquait déjà sur la glace, possédait un second sens, nettement moins favorable que celui donné dans l'*Encyclopédie* au mot patine. Voici la définition trouvée dans le *Dictionnaire de Trévoux* :

PATINER. Manier mal-proprement, *palpare*. Le terme est d'un service assez rare à cause de l'idée accessoire qu'il réveille. On dit en style de libertinage, patiner une femme, prendre & manier indiscretement ses mains, ses bras, &c. *Foedè palpare*. Dans ce sens il est proscrit du langage des honnêtes gens⁶.

Examen de l'équivalent anglais *weathering*

Le mot italien *patina* s'est aussi retrouvé dans le lexique anglais au dix-huitième siècle. Comme son équivalent français, il ne désignait alors que la patine du bronze et ce n'est qu'au dix-neuvième siècle qu'on l'appliqua finalement à l'altération de la pierre⁷. Le rapprochement entre les terminologies anglaise et française s'arrête là

[projects/artflb/databases/artfl/encyclopedia/correction/build0605/IMAGE/](http://projects.artflb/databases/artfl/encyclopedia/correction/build0605/IMAGE/)

⁴ *Dictionnaire de l'Académie française*, quatrième édition, 1762, [En ligne].

<http://www.lib.uchicago.edu/efts/ARTFL/projects/dicos/ACADEMIE/QUATRIEME/>

⁵ *Ibid.*, cinquième édition, 1798, [En ligne].

<http://www.lib.uchicago.edu/efts/ARTFL/projects/dicos/ACADEMIE/CINQUIEME/>

⁶ *Dictionnaire universel françois et latin*, vulgairement appelé *Dictionnaire de Trévoux*, vol. 6 (mit-pro), édition corrigée et augmentée, 8 vol., Paris, Compagnie des Libraires associés, 1771. On notera que les mots patine et patiner n'ont pas la même étymologie. Le premier provient de l'italien *patina* alors que le second dérive d'un radical gallo-romain d'origine gauloise, *patt-*, qui a donné patte. La question du toucher n'est donc pas sous-entendue dans le mot patine.

⁷ « Patina », in *Oxford English Dictionary*, [En ligne]. http://dictionary.oed.com/cgi/entry/50172876?query_type=word&queryword=patina&first=1&max_to_show=10&sort_type=alpha&result_place=1&search_id=BHW4-Up8aDa-4421&hilit=50172876

toutefois. En effet, lorsque le mot *patina* obtint son sens moderne dans la langue anglaise, il ne combla pas un trou du langage. Il devint en fait le synonyme d'un mot que les Anglais employaient déjà pour désigner les effets du temps sur une surface. Ce mot qu'on appliquait aussi bien aux objets métalliques qu'au bois et à la pierre était *weathering*. Le *Oxford English Dictionary* donne cette définition du terme : « The action of the atmospheric agencies or elements on substances exposed to its influence; the discoloration, disintegration, etc. resulting from this action. »⁸ Autre différence importante entre la France et l'Angleterre, le terme *weathering* était déjà employé au dix-huitième siècle⁹. On le retrouve ainsi dans la première édition (1756) de *A Dictionary of the English Language* de Samuel Johnson, où la forme infinitive reçoit cette définition succincte : « *To weather*. To expose to the air »¹⁰.

L'existence de ce synonyme anglais du mot patine et son emploi au dix-huitième siècle, alors que le mot patine n'avait pas encore le sens qu'on lui connaît aujourd'hui, indique sans doute une présence plus forte de la patine en Angleterre qu'en France. Nous n'avons pas fait de cette distinction un objectif de notre étude, mais il fort probable que la conscience de la patine se développa plus tôt chez les Anglais que chez les Français.

⁸ « Weathering », *Ibid.*, http://dictionary.oed.com/cgi/entry/50282099?query_type=word&queryword=weathering&first=1&max_to_show=10&sort_type=alpha&result_place=1&search_id=BHW4-xCNC43-4517&hilit=50282099

⁹ En fait, l'usage du terme est documenté bien avant cette période. Parmi les exemples du *Oxford English Dictionary*, on retrouve un commentaire de John Webb sur Stonehenge : « 1665 J. WEBB *Stone-Heng* (1725) 88 The weathering of so many Centuries of Years. », *Ibid.*

¹⁰ Samuel Johnson, *A Dictionary of English Language*, première édition, Londres, 1756.

3.2 UNE TERMINOLOGIE PÉRIPHÉRIQUE OU COMMENT NE JAMAIS DIRE LA PATINE

L'absence du mot patine ou d'un synonyme dans le vocabulaire français des Lumières ne signifie pas nécessairement qu'on ait été incapable, au dix-huitième siècle, de décrire la modification des surfaces dans le temps. En parcourant la littérature de la ruine, celle où on est le plus susceptible de trouver des mentions de la patine, on constate cependant qu'une majorité d'auteurs, tant en France qu'en Angleterre, ne nomment et ne décrivent presque jamais l'altération superficielle que subit l'architecture dans le temps. Préférant l'allusion à la description, ils évoquent la patine à l'occasion, mais toujours d'une manière équivoque et indirecte. Dans sa thèse de doctorat sur Hubert Robert, Johanne Lamoureux a identifié le vide descriptif qui entoura la ruine vers le milieu du dix-huitième siècle¹¹. Nous ajouterons à cette observation fort juste que la patine en fut la principale victime.

Après l'examen du sort réservé à la patine dans la *Poétique des ruines* de Diderot, nous présenterons les principales stratégies d'évitement et de contournement de la patine que nous avons identifiées dans le discours descriptif. Il sera successivement question de métaphores temporelles, de végétation et de la négation du blanc en architecture.

¹¹ Elle contredisait ainsi Mortier, qui avait plutôt conclu que la ruine avait fait l'objet d'investissement descriptif. Johanne Lamoureux, *Tabula Rasa. Chiasmes de la ruine et du tableau. Hubert Robert et Diderot*, 2 vol., thèse de doctorat, École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris, 1990.

Diderot. Une poétique de la ruine (presque) sans la patine

Jusqu'à quel point la collaboration de Diderot à l'*Encyclopédie* influença-t-elle sa pensée esthétique? Cela est difficile à déterminer, mais certains articles de l'*Encyclopédie* incitent à penser qu'il a pu y trouver sa conception de la ruine. Voici ce qu'on en dit dans cette définition de l'adjectif affaissé rédigée par Blondel :

AFFAISSÉ, adj. *terme d'Architecture*. On dit qu'un bâtiment est *affaissé*, lorsque étant fondé sur un terrain de mauvaise consistance, son poids l'a fait baisser inégalement; ou qu'étant vieux, il menace ruine¹².

Ailleurs, à l'article « décadence (ruine) », on dit, en guise d'exemple, « ...d'une maison qu'elle tombe en *ruine*. »¹³ Comme on l'a mentionné au chapitre précédent, la principale caractéristique de la ruine, d'un point de vue étymologique, est justement le fait qu'elle tombe, victime de la gravité. Quant aux auteurs des articles qui portent directement sur la ruine, d'Alembert¹⁴ et Jaucourt¹⁵, ils ne s'éloignent pas de ce sens premier et ne se montrent pas plus disserts que leurs collègues encyclopédistes sur la patine. Le premier parle des « restes dispersés d'une chose détruite »¹⁶ alors que le second voit dans les ruines « des matériaux confus de bâtimens considérables dépéris

¹² « Affaissé », in *Encyclopédie, op. cit.*, [En ligne]. http://colet.uchicago.edu/cgi-bin/getobject_?a.1:377./projects/artflb/databases/artfl/encyclopedia/correction/build0605/IMAGE/

¹³ « décadence (ruine) », *Ibid.* http://colet.uchicago.edu/cgi-bin/getobject_?a.28:372./projects/artflb/databases/artfl/encyclopedia/correction/build0605/IMAGE/

¹⁴ « Débris, décombres, ruines », *Ibid.* http://colet.uchicago.edu/cgi-bin/getobject_?a.28:366./projects/artflb/databases/artfl/encyclopedia/correction/build0605/IMAGE/

¹⁵ « Ruines », *Ibid.* http://colet.uchicago.edu/cgi-bin/getobject_?a.107:299:1./projects/artflb/databases/artfl/encyclopedia/correction/build0605/IMAGE/

¹⁶ « Débris, décombres, ruines », *Ibid.*

par succession de tems. »¹⁷ Dans la suite de son article, ce dernier se contente de donner des exemples de ruines célèbres sans s'attarder à leur aspect formel.

Lorsque Diderot s'inspira des ruines d'Hubert Robert pour poser les bases d'une poétique de la ruine dans son *Salon de 1767*, il ne donna pas un sens beaucoup plus large à la ruine. Alors que la plupart des historiens du goût des ruines reconnaissent le caractère fondateur de la poétique, plusieurs négligent le fait qu'elle repose sur une vision tronquée de la ruine. Ainsi lorsqu'il écrit qu'« il faut ruiner un palais pour en faire un objet d'intérêt »¹⁸, Diderot n'indique pas que la ruine doit recevoir un traitement chromatique approprié.

À ce sujet, Johanne Lamoureux se distingue d'autres interprètes de la pensée de Diderot en remarquant l'insuffisance de son approche descriptive: « La dénotation du tableau s'arrête au seuil de la ruine : il décrira l'établissement du site, la distribution des édifices et des figures mais presque jamais les marques de la ruine. »¹⁹ Comme le remarque Lamoureux, les premières descriptions de la ruine passent sous silence ce qui la caractérise. À propos de Diderot, elle écrit :

Diderot demeure aussi souverainement imperméable à la présence de meurtrissures, d'écornures, bref, de tout ce qui viendrait inscrire les marques de la ruine à la surface de l'édifice, sur l'édifice comme surface; de tout ce qui jouerait des plans texturés du référent ruiniste, de sa nudité rugueuse, des aspérités de son appareil, de son plus *simple appareil*. Ce n'est point par indifférence envers ce qui s'y laisse repérer, bien au contraire. Mais aux yeux du critique, les murs de l'architecture

¹⁷ « Ruines », *Ibid.*

¹⁸ Diderot, *op. cit.*, p. 708.

¹⁹ Lamoureux, *op. cit.*, p. 100.

dépeinte ne sont pas le support d'une graphie ruiniste car ils sont dévorés autrement²⁰.

Pour comprendre la fin de ce paragraphe, il faut suivre Lamoureux jusqu'à ce qu'elle aborde ce qu'elle nomme le « primat de la lumière chez Diderot »²¹ :

Mais ce qui véritablement, dans la peinture ruiniste, soumet le support architectural à l'ordre du tableau, ce sont les jeux de la lumière et des ombres. Les aspérités pittoresques de la maçonnerie, les pierres qui s'y déscellent, les agrégats de briques confondues, s'effacent, dans le texte de Diderot, car en peinture, c'est à la lumière de *façonner* l'architecture, de lui donner son relief, son *piquant*... mais aussi son silence²².

Un relevé statistique de la poétique confirme cette observation :

Approximativement 10% des lignes consacrées à Robert dans le *Salon* de 1767 sont consacrées à une description des effets lumineux des tableaux. La *dégradation* des lumières est beaucoup plus importante que celle des pierres²³.

Ailleurs que dans la *Poétique*, le Diderot de 1767 ne s'intéresse pas d'avantage à la surface des ruines, comme en fait foi ce passage exemplaire qui porte sur une ruine de Robert :

Ce morceau est d'un grand effet. Le bas consiste en un massif où l'on voit toutes les traces de la vétusté. Sur ce massif était une fabrique dont les restes suffiroient à peine à un habile homme pour restituer l'édifice. Ce sont des tronçons de colonnes, des débris de fenêtres et de portes, des fragments de chapiteaux, de bouts d'entablements²⁴.

²⁰ *Ibid.*, p. 119.

²¹ *Ibid.*, p. 121.

²² *Ibid.* p. 121.

²³ *Ibid.* p. 121-122.

²⁴ Le reste du passage porte sur les figures. Diderot, *op. cit.*, p. 720.

Déstructurées, sectionnées, fragmentées et dispersées, ainsi se reconnaissent les ruines de Diderot.

Plus rarement, il lui arrive de trouver le mot juste pour décrire la surface de la pierre de ruine. Toujours dans le *Salon* de 1767, le critique mentionne un « buste poudreux »²⁵ qui apparaît dans un dessin de Robert. L'adjectif poudreux exprime bien la perte de lustre du vieux marbre.

Quant à la couleur de la ruine, Diderot ne la mentionne qu'une seule fois dans ce *Salon de 1767*. Commentant des ruines de Machy, il écrit :

En général les morceaux de Machy sont gris ou d'un jaune de paille²⁶; ce sont des ruines toutes neuves. A parler rigoureusement, il ne peint pas, c'est une estampe qu'il enlumine précieusement, avec un goût et une propreté exquise, aussi ses tableaux ont-ils toujours un œil dur et sec. Pour la perspective, il en est rigoureux observateur, les objets font bien l'effet qu'on en doit attendre. Je ne crois pas qu'il ait été content des ouvrages de Robert, cet homme est venu d'Italie pour dépouiller Machy de tous ses lauriers²⁷.

Cette rare allusion de Diderot à la couleur de la ruine fait regretter qu'il ne s'y soit davantage intéressé.

Pourtant la couleur de la ruine ne réapparaît que plus tard, et encore de façon

²⁵ Diderot, *op. cit.*, p. 719.

²⁶ Ce jaune est sans doute trop clair et uniforme pour Diderot.

²⁷ Diderot, *op. cit.*, p. 643.

timide, dans le *Salon* de 1771. Sans afficher l'enthousiasme qui caractérise ses précédents *Salons*, il écrit, à propos d'une ruine de Robert : « Le second est d'un bon choix et la couleur vraie. »²⁸ De même, dans le *Salon* de 1781, commentant les *Ruines du château de Dammartin* de Hue : « Joli, fort joli; la ruine bien faite; harmonieux, effet bien amené; couleur vraie. L'ensemble pourrait être plus piquant. »²⁹ De cette *couleur vraie*, nous ne saurons pas, toutefois, s'il elle appartient à la pierre patinée, ou, plus généralement, à la lumière du tableau.

Auteur d'une poétique de la ruine considérée comme fondatrice de l'esthétique de la ruine au dix-huitième siècle, Diderot n'accorda pas à la surface l'importance qu'elle acquerra plus tard. Il ne fut pas le seul. En 1771, dans *L'An deux mille quatre cent quarante. Rêve s'il en fut jamais*, Louis-Sébastien Mercier décrivit la ruine de Versailles comme une accumulation de fragments sans qu'il ne soit question de l'état de leur surface :

J'arrive, je cherche des yeux ce palais superbe d'où partaient les destinées de plusieurs nations. Quelle surprise! Je n'aperçus que des débris, des murs entrouverts, des statues mutilées; quelques portiques, à moitié renversés, laissaient entrevoir une idée confuse de son antique magnificence. Je marchais sur ces ruines, lorsque je fis rencontre d'un vieillard assis sur le chapiteau d'une colonne³⁰.

²⁸ *Ibid.*, p. 906.

²⁹ *Ibid.*, p. 996.

³⁰ *L'An deux mille quatre cent quarante. Rêve s'il en fut jamais*, Bordeaux, Ducros, 1971 (1771), p. 420.

La couleur du temps et autres métaphores ou comment la rhétorique aide à ne pas dire la patine

Rappelons les mots d'Horace Walpole à propos de la ruine de Hagley Hall : « It has the true rust of the Barons' wars. »³¹ Cette formule imagée est exemplaire de la stratégie métaphorique employée par plusieurs auteurs, qui omettent ainsi de nommer ou de décrire la patine. Parmi l'éventail des images ayant servi à suggérer la patine, la métaphore temporelle fut sans doute la plus prolifique.

Le temps est une composante déterminante de la culture des Lumières³². À ce sujet, Christina Vogel mentionne que « la sensibilisation des gens du XVIIIe siècle au phénomène *temps* se manifeste dans les mœurs, dans l'amour, dans la mode. Bref : dans toutes les expressions de la vie sociale et individuelle. »³³ En cette époque fascinée par la théorie de Newton et dont la sensibilité historique était exacerbée, le temps devient un principe actif, une force agissante. Il modifie la couleur de la pierre, en ronge la surface et la marque impitoyablement. Parfois, la toute-puissance du temps lui confère un statut proche de celui d'une divinité, au point où il ne serait pas déplacé d'employer la majuscule.

On retrouve ce procédé rhétorique chez Diderot. Comparant le talent de Machy à celui de Robert, il écrit :

³¹ Watkin, *op. cit.*, p. 51.

³² Nous reviendrons au chapitre six à la temporalité spécifique du jardin et à son lien avec la patine.

³³ Christina Vogel, « Temps et attente comme expérience esthétique au siècle des Lumières », *Poétique*, vol. 29, n° 113, 1998, p. 17.

Machy n'est qu'un bon peintre, Robert en est un excellent. Toutes les ruines de Machy sont modernes; celles de Robert, à travers leurs débris rongés par le temps, conservent un caractère de grandeur et de magnificence qui m'en impose³⁴.

Les théoriciens du jardin ont souvent eu recours à la métaphore temporelle. On la retrouve ainsi chez Jean-Marie Morel dans une réflexion sur l'intégration de l'architecture au paysage :

Sur le penchant d'une colline est un antique château. [...] sa gothique décoration, la solidité de sa construction, la teinte que le temps lui a imprimée lui donnent de la noblesse, & annoncent l'ancienneté de celle du maître à qui il appartient³⁵.

Le même procédé servit aussi pour décrire les ruines artificielles. Rappelons les mots de Mercier critiquant l'usage des explosifs :

On a tout imité cependant, jusqu'à la teinte auguste et vénérable que le temps imprime aux monuments renversés; mais la réflexion vient toujours nous dire que c'est là une couleur factice et mensongère³⁶.

Pour l'abbé Delille, qui déteste les fausses ruines, l'œuvre du temps est inimitable :

Mais loin ces monumens, dont la ruine feinte
Imite mal du tems l'inimitable empreinte³⁷.

³⁴ Diderot, *op. cit.*, p. 722.

³⁵ Morel, *op. cit.*, p. 197-198

³⁶ Cité dans Mortier, *op. cit.*, p.134.

³⁷ Abbé De Lille, *Les jardins, ou l'art d'embellir les paysages. Poëme*, Paris, 1782, p. 68.

Voilà pourquoi il invite à conserver une ruine authentique dans l'aménagement d'un jardin :

Liez donc à vos plants ces vénérables restes.
 Et toi, qui m'égarant dans ces sites agrestes,
 Bien loin des lieux frayés, des vulgaires chemins,
 Par des sentiers nouveaux guidez l'art des jardins.
 O sœur de la peinture, aimable poésie,
 A ces vieux monumens viens redonner la vie;
 Viens présenter au goût ces riches accidens
 Que de ses lentes mains a dessinés le tems³⁸.

Une autre référence la dimension temporelle de la patine apparaît chez le prince de Ligne. Décrivant un temple « un peu » ruiné, il écrit :

Il y a au bout de la bruyère qu'on appelle de Montsineau, une élévation où il y a un temple ouvert de douze colonnes, dédié aux Amadriades & en pierre, sans être tout à fait ruine, mais avec un grand air de vétusté³⁹.

Chez Bernardin de Saint-Pierre, enfin, le temps surpasse le talent du sculpteur :

Je me suis arrêté autrefois avec plaisir dans le jardin du Luxembourg, à l'extrémité de l'allée de Carmes, pour y considérer un morceau d'architecture qui avait été destiné, dans son origine, à faire une fontaine. D'un côté du fronton qui le couronne, est couché un vieux Fleuve sur le visage duquel le tems a imprimé des rides plus vénérables que celles qu'y a tracées le ciseau du sculpteur⁴⁰.

³⁸ *Ibid.*, p. 66.

³⁹ Charles Joseph, prince de Ligne, *Coup d'oeil sur Beloeil*, 1781, p. 35-36.

⁴⁰ Jacques Henri Bernardin de Saint-Pierre, *Études de la Nature*, Tome III, 3^{ème} édition, Paris, P. F. Didot et Maquignon, 1789, étude douzième : « Plaisir de la ruine », p. 102-103.

La végétation, première couleur de la ruine

Nous avons vu que la couleur de la ruine — qui n'est autre que celle de la patine — n'apparaît que timidement dans les écrits de Diderot. Ses contemporains n'ont pas été plus hardis. Cela ne signifie pas pour autant que toute allusion chromatique ait été évacuée des premières descriptions de ruines. Plusieurs auteurs remarquent et décrivent en effet la végétation qui croît dans et sur les vestiges.

Le peuplement végétal des ruines prend deux formes. La première regroupe les arbres, arbustes et toutes les plantes aériennes dont les racines s'incrument entre les blocs de pierre. La seconde forme de végétation ne fait pas que pousser parmi les ruines. Elle épouse les formes de la pierre, ses arêtes et ses replis pour former une seconde peau. Composée de mousses, de lichens et de champignons qui colonisent la pierre, cette seconde forme de végétation doit être considérée comme une composante de la patine. Or c'est souvent uniquement sur elle que se pose le regard sélectif des commentateurs de la ruine, qui négligeant les autres formes de patine. Chez Bernardin de Saint-Pierre, par exemple, c'est l'éventail de la flore des ruines qui lui permet d'évoquer la reprise de possession de l'architecture par la nature :

Les ruines où la nature combat contre l'art des hommes, inspirent une douce mélancolie. Elle nous y montre la vanité de nos travaux, & la perpétuité des siens. Comme elle édifie toujours lors même qu'elle détruit, elle fait sortir des fentes de nos monumens des giroflées jaunes, des chaenopodium, des graminées, des cerisiers sauvages, des guirlandes de rebus, des lisières de mousses, & toutes les plantes

saxatiles qui forment par leurs fleurs & leur attitude les contrastes les plus agréables avec les rochers⁴¹.

Mais Bernardin s'intéresse moins au peuplement végétal des pierres qu'aux plantes qui poussent parmi les ruines et dont le couleur contraste avec la couleur de la pierre. Il se détourne alors de la patine d'origine végétale :

Une belle architecture donne toujours de belles ruines. Les plans de l'art s'allient alors avec la majesté de ceux de la nature. Je ne trouve rien qui ait un aspect plus imposant que les tours antiques & bien élevées que nos ancêtres bâtissoient sur le sommet des montagnes, pour découvrir de loin leurs ennemis, & du couronnement desquelles sortent aujourd'hui de grands arbres dont les vents agitent les cîmes. J'en ai vu d'autres dont les machicoulis & les créneaux, jadis meurtriers, étoient tout fleuris de lilas, dont les nuances d'un violet brillant & tendre formoient des oppositions charmantes avec les pierres de la tour, caverneuses et rembrunies⁴².

Quand des auteurs décrivent la couleur végétale de la patine, ils nomment surtout la mousse. Elle est apparue très tôt dans les descriptions de ruines. En Angleterre, où le climat humide est favorable à sa croissance, Thomas Warton la mentionne dans un poème de 1747 :

O lead me, Queen Sublime, to solemn glooms
 Congenial with my soul; to cheerless shades,
 To ruin'd seats, to twilight cells and bowers,...
 Beneath yon ruin'd abbeys moss grown piles
 Oft let me sit at twilight hour of eve,
 When through some western window the pale moon
 Pours her on-levelled rule of streaming light⁴³.

⁴¹ *Ibid.*, p. 102.

⁴² *Ibid.*, p. 103.

⁴³ Thomas Warton's *Pleasures of Melancholy* (1747), cité dans Christopher Hussey, *The Picturesque : Studies in a Point of View*, London, Frank Cass and Company, 1967 (1927), p. 194.

Le lien entre la ruine et la mousse n'échappa pas aux commentateurs des jardins. Morel, qui n'admet les ruines artificielles que sous certaines conditions⁴⁴, indique les moyens de les rendre vraisemblables. On doit d'abord leur donner des dimensions imposantes, mais « elles n'intéresseront qu'autant que [...] la mousse & l'herbe qui les recouvrent prouveront la vétusté. »⁴⁵

La contribution de la mousse — et des plantes grimpantes — à la fiction de la ruine de jardin n'échappe pas non plus à Joseph Heely. Dans cet extrait de *A description of Hagley Park* que nous avons déjà cité, il relie la présence de végétation à la réussite de la ruine :

And to keep the whole figure its purity — to wipe away any suspicion of its being any otherwise than a real ruin, the large and mossy stones, which have seemingly tumbled from the tottering to lie about the different parts of the building, in the utmost confusion (note de l'auteur: These stone, which gave it more the appearance of a real ruin, are now removed; for what reason I know not.). This greatly preserves its intention, and confirms the common opinion of every stranger, of its early date; while, to throw the deeper solemnity over it, and make it carry a stronger face of antiquity, ivy is encouraged to climb about the walls, and turrets; and it now so closely embraces those parts with its gloomy arms, that it is impossible to look upon it without a suggestion, of its being as ancient as it really appears⁴⁶.

⁴⁴ Uniquement dans cette partie sauvage et reculée du jardin qu'il nomme le pays.

⁴⁵ Morel, *op. cit.*, p. 231-232

⁴⁶ Heely, *op. cit.*, p. 76.

Décrivant des pièces d'eau pour les animaux, le prince de Ligne fait carrément de la mousse un revêtement comme la pierre ou la brique : « Il y en a d'autres dont le revêtement est en mousse ou en ruines »⁴⁷.

Cerrutti mentionne aussi la présence de mousse dans une description poétique de la ruine artificielle de Betz, œuvre d'Hubert Robert réalisée pour la Princesse de Monaco. L'auteur décrit ainsi un cerisier qui a poussé « sur le sommet où croît la mousse et l'herbe »⁴⁸.

Dans son poème, Delille parle aussi des mousses :

Plus loin, une abbaye antique, abandonnée,
 [...]
 La mousse de ces murs, ce dôme, cette tour,
 [...]
 Tout parle, tout émeut dans ce séjour sacré⁴⁹.

Par sa couleur et sa texture, la mousse est certainement la part la plus facilement identifiable de la patine. Ses seules propriétés formelles pourraient suffire à expliquer sa présence accrue dans les descriptions. Mais peut-être sa nature végétale est-elle aussi en cause? En effet, la végétation est sans doute la marque la plus claire de l'intégration de la ruine dans la nature. Or c'est précisément la volonté d'intégrer l'architecture à son environnement rural qui motivera le goût pour la patine au dix-huitième siècle. Comme nous le verrons dans la deuxième partie de notre étude, les commentateurs de la patine

⁴⁷ Prince de Ligne, *op. cit.*, p. 34. Cette conception de la ruine comme revêtement semble inédite.

⁴⁸ Cité dans Mortier, *op. cit.*, p. 114

⁴⁹ Delille, *op. cit.*, p. 67.

n'auront pas toujours la même bienveillance envers la patine lorsque celle-ci aura une autre origine.

D'abord en finir avec le blanc

La dernière stratégie employée pour évoquer la patine sans la nommer fut de dénoncer l'usage du blanc dans l'architecture. En déplorant les taches que le blanc fait dans le paysage, divers auteurs réclament une plus grande harmonie chromatique. Le blanc étant souvent associé à la nouveauté d'une construction ou à l'éclat trop vif d'un crépi neuf, l'alternative n'est pas nécessairement une couleur plus chaude⁵⁰, mais bien une teinte qui témoigne d'une lointaine appartenance au paysage. Pour cette raison, le bannissement du blanc, quoiqu'il ne s'accompagne pas d'un appel à la patine, constitue probablement l'indice le plus probant de l'appréciation de cette dernière.

Commençons par la ruine. Rares sont les auteurs qui en ont décrit les couleurs. Toutefois, le fait que la palette de la patine échappe aux descriptions ne signifie pas que toute allusion à la couleur soit exclue du discours. En effet, la dimension chromatique de la ruine est aussi apparue sous la forme d'une critique du blanc, plusieurs auteurs

⁵⁰ William Gilpin, par exemple, n'apprécie pas la brique rouge : « The buldings, which you can see scattered about the landscape, near Birmingham, are in great profusion, and generaly of a reddish hue. For the country is populous; and the houses are bult of a kind of red brick, which has a peculiar red cast. — This tint predominating in a country, as it does here, is very unpleasing. » (William Gilpin, *Observations, relative chiefly to Picturesque Beauty, made in the year 1772, on several parts of England, particularly the lakes of Cumberland and Westmoreland*, troisième édition, vol. I, Londres, 1792, p. 57.)

ayant soutenu que le blanc — et en général toute couleur trop éclatante⁵¹ — ne seyait pas à la ruine.

Girardin avait très bien saisi la particularité chromatique de la ruine :

Il est une autre sorte de fabriques qu'on est tenté de regarder d'abord comme une bizarrerie. Ce sont les ruines de différentes espèces. [...] On les emploie volontiers dans le paysage, par la raison qu'elles s'y lient beaucoup mieux par leur ton de *couleur* [italique dans le texte], la variété de leurs formes & la verdure dont elles peuvent être ornées, qu'une fabrique neuve qui se détache toujours durement par une couleur trop éclatante, des angles trop aigus, & des formes dont rien ne rompt la sécheresse, & la symétrie⁵².

Ce « ton de couleur » de la ruine, que Girardin oppose à l'éclat des fabriques neuves, n'est nul autre que celui de la patine.

Que le blanc soit étranger à la ruine, cela n'échappa pas non plus au prince de Ligne. Il le démontre dans un conseil qu'il destine à celui qui voudrait élever une ruine artificielle :

Point de ruines de Palmyre, dans ce goût de celle du Général Conway. Leur blancheur, leurs colonnes basses, sont de mauvais ordre. [...] Point de ces abatis de temples & d'amphithéâtres, que l'on voit d'abord, n'avoir jamais existé. L'image de la destruction est toujours affreuse, & tous ces airs de tremblemens de terre, sont de fort mauvais airs⁵³.

⁵¹ Rappelons ainsi que Diderot n'aimait pas les ruines grises ou jaune paille de Machy. Ces couleurs sont aussi celles de la pierre neuve.

⁵² R.L. Girardin (c'est l'orthographe de la page frontispice), Mestre de Camp de Dragons, Chevalier de L'Ordre Royal & Militaire de S. Louis, Vicomte d'Ermenonville, *De la composition des paysages, ou des moyens d'embellir la Nature autour des habitations, en joignant l'agréable à l'utile*, Genève, P. M. Delaguerre, 1777, p. 114-115.

⁵³ Prince de Ligne, *op. cit.*, p. 50-51.

Nous avons vu au chapitre précédent que Le Bas n'arriva pas à produire une représentation convaincante des ruines de Lisbonne parce qu'il leur donna un air trop antique. Le prince de Ligne aurait facilement corrigé l'erreur du graveur.

La critique du blanc ne se limita pas aux ruines de jardins. On l'énonça aussi à propos de l'architecture rurale en général. Chez Girardin, toujours, le blanc défait l'harmonie chromatique. Alors qu'on attend d'une construction neuve ou rénovée qu'elle se fonde dans le paysage, le blanc produit l'effet opposé : il la particularise :

Tous les objets de votre composition doivent être liés à vos grandes masses, comme l'ensemble de votre composition au genre du pays. Tout objet trop isolé, tout objet de couleur trop éclatante, détruit cet accord général, & cette correspondance que vous offre toujours le spectacle de la nature⁵⁴.

L'usage du blanc, comme celui de toute couleur trop éclatante, relève parfois de la faute de goût lorsqu'il témoigne de la volonté d'un propriétaire de se démarquer. Dans la campagne, le blanc annonce alors la demeure du parvenu⁵⁵. Chez William Shenstone, l'usage inadéquat du blanc sert de prétexte pour dénigrer à la fois le citadin et le paysan, que le mauvais goût rapproche :

The taste of the citizen⁵⁶ and of the mere peasant are in all respects the same. The former gilds his balls; paints his stonework and statues

⁵⁴ Girardin, *De la composition des paysages*, op. cit., p. 33

⁵⁵ La question de l'idéologie est ici soulevée de façon explicite.

⁵⁶ Un des sens donnés par le *Oxford English Dictionary* est le suivant : « A townsman, as opposed to a countryman. » Étant donné le caractère dialectique du paragraphe, il semble que ce sens prévaut sur tous les autres, en particulier sur celui qui prédomine en français.

white; plants his trees in lines or circles; cuts his yew-trees four-square of conic; or gives them, what he can, of the resemblance of birds, or bears, or men; squirts up his rivulet in jetteaux; in short, admires no part of nature, but her ductility : exhibits every thing that is glaring, that implies expence, or that effects a surprize [sic] because it is unnatural. The peasant is his admirer⁵⁷.

Morel, qui ne cache pas non plus son mépris à l'endroit des adeptes du blanc, affiche en même temps la position la plus ambiguë. Ainsi, il déplore comme d'autres l'effet néfaste du blanc sur l'intégration d'une construction au paysage :

D'un côté tout opposé, les yeux sont attirés par l'éclat d'une couverture d'ardoises; c'est celle de la maison d'un parvenu. Un avant-corps, couronné d'un fronton porté sur des colonnes, marque le milieu de la façade; la blancheur de son enduit, les vases, les statues, les murs de terrasse, les jets-d'eau frappent les regards plus qu'ils ne les récréent⁵⁸.

Pourtant, tout de suite après, il donne l'impression de changer d'avis :

Un pavillon d'une architecture élégante, que couronne une balustrade, ne se laisse voir qu'en partie; enveloppé de tout côté, la fraîcheur de son enduit brille d'un plus grand éclat⁵⁹.

Ainsi entourée de végétation, la demeure ne fait plus tache. L'enduit neuf ne serait donc pas condamnable en soit, mais il ne doit pas s'imposer; une végétation abondante doit l'atténuer. Car Morel admet que le blanc, ainsi tempéré, contribue à la variété d'ensemble.

⁵⁷ William Shenstone, *Unconnected thoughts on gardening. A description on the Leasowes*, série The English Landscape Garden, New York, Garland 1982 (1764), p. 137-138

⁵⁸ Morel, *op. cit.*, p. 199.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 200.

Chez Morel, c'est aussi le contexte qui détermine la pertinence d'un enduit frais. À cet égard, tous les jardins ne se valent pas et les contradictions dont souffre apparemment la position de Morel sur le blanc se résolvent dans sa division des jardins. Dans le chapitre trois de son traité, il distingue en effet les quatre espèces du jardin : « le parc, le Jardin proprement dit, le pays & la ferme »⁶⁰, chacune ayant son caractère propre, de noblesse, d'élégance, de variété et de simplicité.

S'il ne dit rien de la présence du blanc dans le parc, siège du château, il se montre plus explicite à propos du Jardin :

Le manoir destiné au Jardin ne sera qu'une maison de plaisance. C'est pour elle qu'il faut réserver la fraîcheur des enduits, la légèreté des formes, & tout ce que la décoration a d'agréable & de riant; c'est-là que la noblesse doit être sacrifiée aux grâces, la richesse à l'élégance, la somptuosité au goût⁶¹.

De même, l'enduit frais est de mise dans le cadre délimité de la ferme ornée :

C'est dans la ferme ornée que le manoir peut se distinguer par une sorte d'élégance; je voudrais qu'il eût un rez-de-chaussée, & un premier étage seulement, pour lui donner moins de hauteur & moins d'importance; je préférerais la gaieté de la tuile à la sombre couleur de l'ardoise; je lui permettrais [noter la réserve exprimée par le conditionnel] un enduit frais, & j'évitais sur-tout qu'une symétrie trop exacte dans la décoration, & un trop grand développement ne lui fissent perdre cet air sans prétention qui doit le caractériser : car la ferme bourgeoise, quelque ornée qu'elle soit, n'est ni le séjour de la grandeur, ni l'asyle de l'opulence⁶².

⁶⁰ *Ibid.*, p. 33.

⁶¹ *Ibid.*, p. 225

⁶² *Ibid.*, p. 335-336.

En fait, chez cet apôtre d'une convenance toute classique et française, seule la partie du jardin qu'il appelle le *pays* semble réfractaire au blanc. Le *pays* de Morel est la partie du jardin qui doit se rapprocher le plus de la nature. C'est d'ailleurs là, et uniquement là, qu'il admet les ruines : « S'il est désert & abandonné, il se permettra des ruines. »⁶³ Dans ce contexte, même si Morel ne le formule pas de manière explicite, son refus du blanc et son admission de la ruine sonnent comme un appel à la patine. D'autres que lui se chargeront toutefois de faire une règle de cet appel voilé.

3.3 DIRE (ENFIN!) LA PATINE. L'ESTHÉTIQUE DU PITTORESQUE

L'esthétique du pittoresque apporte la plus importante contribution à l'élaboration d'une pensée de la patine au dix-huitième siècle. Élaborée en Angleterre, la théorie du pittoresque représente une des dernières versions de ce retour à la nature tant souhaité par les Lumières et dont la composante française a été décrite par Daniel Mornet et Jean Ehrard⁶⁴.

Plus que celle du sublime, élaborée vers le milieu du siècle par Edmund Burke, la théorie du pittoresque rompait avec les sources classiques⁶⁵. Par exemple, ses penseurs se souciaient peu des hiérarchies et des comparaisons classiques élaborées par

⁶³ *Ibid.*, p. 231.

⁶⁴ Voir Daniel Mornet, *Le sentiment de la nature en France, de J.-J. Rousseau à Bernardin de Saint-Pierre; essai sur les rapports de la littérature et des mœurs*, New York, B. Franklin, 1971 (Paris, 1907), et Jean Ehrard, *L'idée de nature en France dans la première moitié du XVIIIe siècle*, Genève, Slatkine, 1981 (Paris, 1963).

⁶⁵ Burke s'est beaucoup intéressé aux propriétés formelles des objets sublimes — échelles monumentales, suggestion de l'infini, contrastes lumineux violents, obscurité, etc. — mais il n'a pas intégré les surfaces vieillies à son esthétique. Voir *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, Oxford et New York, Oxford University Press, 1990 (Londres, 1757).

les Félibien et Batteux. Ainsi, chez Uvedale Price, le *ut pictura poesis* d'Horace était remplacé par un *ut pictura hortus*⁶⁶. Le peintre devenait alors l'égal du jardinier, ou de l'*improver*, nom donné en Angleterre aux membres de l'élite des jardiniers. L'esthétique du pittoresque s'éloigna aussi de l'esthétique classique en affranchissant l'objet esthétique — œuvre d'art ou paysage réel — de toute référence à des textes poétiques ou philosophiques, provoquant ce qu'on pourrait appeler, en empruntant une expression de Jean Starobinski⁶⁷, un *allègement sémantique*.

Les trois principaux théoriciens du pittoresque furent William Gilpin, Richard Payne Knight et Uvedale Price. Gilpin, voyageur infatigable et auteur de nombreux journaux de voyages, fut le pionnier de la sensibilité et du vocabulaire pittoresques. S'il a formé le corpus pittoresque, il s'intéressa moins à sa théorisation et à son articulation avec les théories du beau et du sublime⁶⁸. Il demeure cependant le regard le plus exercé et sa contribution à la reconnaissance de la patine de l'architecture est fondamentale.

⁶⁶ Nous devons à John Dixon Hunt cette transformation de la formule horatienne. Il en fait le titre du quatrième chapitre de son *Gardens and the Picturesque: Studies in the History of Landscape Architecture*, Cambridge et Londres, The MIT Press, 1992.

⁶⁷ Starobinski applique cette expression aux décorations de la fin de la période rococo, purs jeux formels qui n'avaient plus aucune dimension iconographique. Jean Starobinski, *L'Invention de la liberté 1700-1789*, Genève, éditions d'art Albert Skira, 1964, p. 22. Selon John Dixon Hunt, le jardin pittoresque connut deux phases. La première, théorisée par Joseph Addison, Alexander Pope et Anthony Ashley Cooper, 3^{ème} comte de Shaftesbury, puisait encore dans les sources classiques et dans les paysages historiques du dix-septième siècle. C'est dans la deuxième phase du pittoresque, après 1750, que l'on s'éloigna de ce cadre classique pour élaborer une esthétique plus formaliste. C'est évidemment à cette deuxième phase du pittoresque que nous faisons référence. Voir Hunt, « *Ut pictura poesis*: jardins et pittoresque en Angleterre (1710-1750) », in *Histoire des jardins de la Renaissance à nos jours*, sous la direction de Monique Mosser et Georges Teyssot, Paris, Flammarion, 2002 (1990 pour l'édition originale italienne).

⁶⁸ Chez Gilpin, le pittoresque n'est pas distingué de la beauté, comme il le sera chez ses successeurs. « By picturesque beauty, he meant 'that kind of beauty which would look well in a picture'. » (Christopher Hussey, *The Picturesque : Studies in a Point of View*, Londres, Frank Cass and Company, 1967 (1927), p. 112) « But as the double term implies, he never distinguished clearly, as did subsequently Price and Knight, between beauty and picturesqueness. A scene was picturesque if it composed well and was harmoniously

Knight, qui a divulgué ses idées sur le pittoresque dans un long poème, apporte une contribution théorique plus significative. Pour ce dernier, un objet pittoresque est d'abord un objet qui sera intéressant en peinture, ce qui dépend de ses propriétés formelles, c'est-à-dire de sa composition, de sa couleur et de sa texture. Pour cet auteur, le passage de la réalité à la peinture allège l'objet de ses propriétés non visuelles, qui conserve ainsi les seules propriétés qui soient dignes d'intérêt. Au sujet de la pensée esthétique de Knight, Christopher Hussey écrit :

Knight's contention was that the picturesque consisted only in a manner of viewing things — with an eye and mind educated in the principles of painting; and that picturesque beauty was simply the beauty of visible objects; called so because painting, by imitating the visible qualities only, isolated beauty from whatever irrelevant qualities or circumstances might tend to conceal it⁶⁹.

Dernier intervenant, Uvedale Price a tenté, dans son *Essay on the picturesque* publié en 1794-95, de systématiser la nouvelle esthétique. Reprenant où Burke s'était arrêté, il reprit une idée d'abord émise par Gilpin en proposant le pittoresque comme une troisième catégorie esthétique devant comprendre ces objets qui, n'étant ni beaux ni sublimes, plaisaient malgré tout. Price identifiait dans la rugosité (*roughness*), l'irrégularité (*irregularity*) et les ruptures de composition (*sudden variation*), les trois principes formels du pittoresque :

coloured. He also particularized as especially picturesque rough and broken objects such as rocks, ruins, and shaggy cattle. » (*Ibid.*)

⁶⁹ *Ibid.*, p. 69.

I am therefore persuaded, that the two opposite qualities of roughness⁷⁰, and of sudden variation, joined to that of irregularity, are the most efficient causes of the picturesque⁷¹.

Ces propriétés, qui se retrouvent aussi chez Burke, amenèrent Price dans une tout autre direction. Ajoutant que le pittoresque dépendait également de la variété de forme, de lumière et de couleur (*tint*⁷²), Price se pencha en effet sur les propriétés des surfaces. Comme nous le verrons plus loin, l'approche pittoresque de la ruine témoigne de ce changement de perspective. Alors qu'un Diderot utilisait la ruine comme l'amorce d'une réflexion sur l'humanité et sur sa propre finitude, le regard pittoresque appréciait pour elles-mêmes sa forme irrégulière, ses couleurs et la texture de sa surface.

Cette distinction est capitale. C'est en effet par l'attention qu'ils accordèrent aux surfaces que les théoriciens du pittoresque purent découvrir et décrire la patine des ruines et de l'architecture. Pour la première fois on vit que la ruine n'était pas qu'effondrement, cassure et dispersion. Voici ce que Price écrivait au sujet de la beauté pittoresque des ruines :

In proportion as the injury increases, in proportion as the embellishments that belong to architecture, the polish of its columns, the highly finished execution of its capitals and mouldings, its urns and statues, are changed for what may be called the embellishments of ruins, for incrustations and weather stains, and for the various plants that spring from, or climb over the walls — the character of the

⁷⁰ Il avoue reprendre la notion de *roughness* de Gilpin.

⁷¹ Uvedale Price, *An Essay on the Picturesque as compared with the sublime and the beautiful; and, on the use of studying pictures, for the purpose of improving real landscape*, vol. I, 2^e édition, Londres, 1796, p. 61.

⁷² *Ibid.*, p. 290.

picturesque prevails over that of the beautiful; and at length, perhaps, all smoothness, all symmetry, all trace of design are totally gone⁷³.

Comme nous le verrons en fin de chapitre, les leçons de l'esthétique pittoresque trouveront un écho chez certains architectes de la fin du siècle.

Dans la nature, la beauté des vieilles surfaces

Le pittoresque fut donc la première esthétique qui accorda autant d'importance aux modifications qui affectent les surfaces. Selon ce nouveau point de vue, les variations de texture et de couleur autant que les ruptures de forme provoquaient la surprise et suscitaient la curiosité du spectateur. Quelles étaient donc ces surfaces qui, dans la nature, répondaient aux attentes du regard pittoresque? Multiples, appartenant tant au monde inorganique qu'aux règnes animal et végétal, elles se caractérisaient d'abord par leur ancienneté et par le fait qu'elles laissaient percevoir leur âge. Elles étaient donc abîmées et, comme les surfaces patinées, elles portaient les marques du temps. Price établissait ainsi un lien direct entre la couleur et l'âge des objets pittoresques : « in many instances picturesque colours as well as forms arise from age and decay. »⁷⁴

⁷³ Price, *op. cit.*, vol. II, 1798, p. 296.

⁷⁴ Price, *op. cit.*, vol. I, p. 184.

L'écorce des vieux arbres

Le devenir pittoresque d'une surface est donc un processus lent et progressif. On peut l'observer sur des surfaces organiques comme la peau et l'écorce des arbres :

The earliest and most perceptible attacks of time, are made on the bark, and on the skin, which at first, however, merely lose their evenness of surface, and perfect clearness of colour: by degrees, the lines grow stronger in each; the tints more dingy; often unequal and in spots; and in proportion as either trees, or men or women, advance towards decay, the regular progress of time, and often the effects of accident, occasion great and partial changes in their forms⁷⁵.

Parmi les surfaces des corps vivants, l'écorce raboteuse et crevassée des vieux arbres est celle qui correspond le plus au canon pittoresque. Gilpin s'en sert pour illustrer la notion de *roughness* qui détermine la texture pittoresque :

The idea of neat and smooth, instead of being picturesque, in reality strip the object, in which they reside, of all pretensions to picturesque beauty. — Nay, farther, we do not scruple to assert, that roughness forms the most essential point of difference between the beautiful, and the picturesque; as it seems to be that particular quality, which makes objects chiefly pleasing in painting. — I use the term roughness; but properly speaking roughness relates only to the surfaces of bodies: when we speak of their delineation, we use the word ruggedness. Both ideas however equally enter into the picturesque; and both are observable in the smaller, as well as in the larger parts of nature — in the outline, and bark of a tree, as in the rude summit, and craggy sides of a mountain⁷⁶.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 96-97

⁷⁶ William Gilpin, *Three Essays: On Picturesque Beauty; on Picturesque Travel; and on Sketching Landscape: to Which is Added a Poem, on Landscape Painting*, second edition, Londres, Gregg International Publishers reprint, 1972 (Londres, 1794), p. 6-7.

Price apprécie aussi l'écorce des vieux arbres :

On some the large knots and protuberances add to the ruggedness of their twisted trunks; in others, the deep hollow of the inside, the mosses of the bark, the rich yellow of the touch-wood, with the blackness of the more decayed substance, afford such variety of tints, of brilliant and mellow lights, with deep and peculiar shades, as the finest timber tree (however beautiful in other respects) with all its health and vigour, cannot exhibit⁷⁷.

Mais attention, prévient Knight, le vieillissement de l'écorce des arbres ne doit pas être prématuré. Il doit résulter du seul travail du temps. Ainsi il ne tire aucun plaisir devant l'écorce blessée de jeunes arbres mal adaptés aux rigueurs du climat anglais :

While their lean trunks, with bark all crack'd and dry,
Regret the comforts of a warmer sky⁷⁸.

Un peu plus loin, il réitère cette critique d'une détérioration trop rapide :

Premature decay offends the eye,
With symptoms of disease and poverty⁷⁹.

Les rochers, ruines naturelles

Dans le monde inanimé, c'est la surface des rochers qui hérite de propriétés pittoresques. Quand ils deviennent moussus, colorés et érodés par les éléments, les

⁷⁷ Price, *op. cit.*, vol. I, p. 32-33.

⁷⁸ Richard Payne Knight, *The Landscape, a Didactic Poem. In Three Books. Addressed to Uvedale Price, esq.*, second edition, Londres, Gregg International, 1972 (Londres, Bulmer and co., 1795), Book III, p. 70, vers 23-24.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 71, vers 35-36.

rochers captent l'attention du regard pittoresque. Voici comment Gilpin décrit les couleurs de la pierre :

The rocks, as all other objects, though more than all, receives its chief beauty from contrast. Some objects are beautiful in themselves. The eye is pleased with the twistings of a tree: it is amused with pursuing the eddying stream; or it rests with delight on the shattered arches of a Gothic ruin. Such objects, independent of composition, are beautiful in themselves. But the rock, bleak, naked, and unadorned, seems scarcely to deserve a place among them. Tint it with mosses, and lichens of various hues, and you give it a degree of beauty. Adorn it with shrubs, and hanging herbage, and you still make it more picturesque. Connect it with wood, and water, and broken ground; and you make it in the highest degree interesting. Its colour, and its form are so accomodating, that it generally blends into one of the most beautiful appendages of landscape⁸⁰.

Après ce passage qui nécessiterait peu de changements pour qu'on l'applique à la ruine, il est temps de délaissier les objets de la nature.

La ruine pittoresque

Ask the painter, or the picturesque traveller; they never abandon a ruin to the mere antiquary, till none but an antiquary would observe it⁸¹.

Ce commentaire de Price exprime bien la place privilégiée qu'occupe le motif de la ruine dans le corpus pittoresque. On a vu l'intérêt des théoriciens du pittoresque

⁸⁰ William Gilpin, *Observations on the River Wye, and Several Parts of South Wales, &c. Relative Chiefly to Picturesque Beauty, Made in the Summer of the Year 1770*, Oxford et New York, Woodstock Books, 1991 (Londres, 1782), p. 12-13.

⁸¹ Price, *op. cit.*, vol. I, p. 296-97.

pour les nuances de couleur des rochers et à la texture rugueuse de l'écorce des arbres matures. Soucieux de l'harmonie du paysage, ils ont recherché dans l'architecture les mêmes qualités formelles. C'est bien sûr dans la ruine qu'ils les ont trouvées, car celle-ci incarne la forme la plus radicale du retour à la nature et représente une des plus parfaites intégrations de l'art au paysage.

La prise de possession de la ruine par la nature est un topos de la littérature pittoresque. Chez Gilpin, l'aliénation de la ruine est achevée. Elle devient une authentique beauté de la nature :

To these natural features, which are, in a great degree, peculiar to the landscape of England, we may lastly add another, of the artificial kind — the ruins and abbeys; which, being naturalized to the soil, might indeed, without much impropriety, be classed among its natural beauties⁸².

La ruine de Tintern Abbey incarne bien ce retour à la nature. Sous la plume de Gilpin, sa surface acquiert tous les attributs de la roche naturelle :

But if Tintern-Abbey be less striking as a distant object, it exhibits, on a nearer view, (when the whole together cannot be seen, but the eye settles on some of its nobler parts,) a very enchanting piece of ruin. Nature has now made it her own. Time has worn all traces of the rule: it has blunted the sharp edges of the chissel; and broken the regularity of opposing parts. The figured ornaments of the east-window are gone; those of the west-window are gone; those of the west-window are left. Most of the other windows, with their principal ornaments, remain.

⁸² William Gilpin, *Observations, relative chiefly to Picturesque Beauty, made in the year 1772, on several parts of England, particularly the lakes of Cumberland and Westmoreland*, troisième édition, vol. I et II, London, 1792, p. 13.

To these are superadded the ornaments of time. Ivy, in masses uncommonly large, has taken possession of many parts of the wall; and gives a happy contrast to the grey-coloured stone, of which the building is composed. Nor is this undecorated. Mosses of various hues, with lichens, maiden-hair, penny-leaf, and other humble plants, over-spread the surface; or hang from every joint, and crevice. Some of them were in flower, others only in leaf; but, all together, they give those full-blown tints, which add the richest finishing to a ruin⁸³.

Gilpin fait donc plus que constater et saluer l'aliénation progressive de la ruine. Il sait aussi en décrire les affinités formelles avec les rochers. Parmi les « pittoresque avantages »⁸⁴ que la ruine apporte à un château, il recense bien sûr l'irrégularité générale de la forme et celle des parties, mais il remarque également les changements qui se produisent sur la surface du bâtiment :

Lastly, a pile in a state of ruin receives the richest decorations from the various colours, which it acquires from time. It receives the stains of weather; the incrustations of moss; and the varied tints of flowering weeds⁸⁵.

La dimension temporelle de la ruine n'échappe évidemment pas aux théoriciens du pittoresque. On a vu à la section précédente que le temps libérait la beauté *pittoresque* des rochers et de l'écorce des arbres. Gilpin reprend le même poncif temporel pour décrire le plaisir esthétique des ruines :

But among all the objects of art, the picturesque eye is perhaps most inquisitive after the elegant relics of ancient architecture; the ruined tower, the Gothic arch, the remains of castles, and abbeys. These are the

⁸³ Gilpin, *Observations on the River Wye*, op. cit., p. 33-34.

⁸⁴ William Gilpin, *Observations on several parts of the countires of Cambridge, Norfolk, Suffolk, and Essex. Also on several parts of North Wales; relative chiefly to Picturesque beauty, in tours, the former made in the year 1769. The latter in the year 1773*, Londres, 1809, p. 121.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 121-122.

richest legacies of art. They are consecrated by time; and almost deserve the veneration we pay to the works of nature itself⁸⁶.

Richard Payne Knight insiste aussi sur l'effet bénéfique du temps. Le vocabulaire anglais lui permet d'ailleurs de juxtaposer le temps comme dimension de l'existence et le temps météorologique (*weather*) :

But harsh and cold the builder's work appears,
Till soften'd down by long revolving years;
Till time and weather have conjointly spread
Their mouldering hues and mosses o'er its head⁸⁷.

La relation au temps de la patine est une donnée fondamentale du retour à la nature symbolisés par la ruine, car le lent processus de la ruine inscrit l'architecture dans le temps géologique⁸⁸. Lorsqu'un bâtiment est abandonné et qu'il est privé de sa fonction architecturale, il subit, comme la pierre de la montagne ou du ruisseau, les changements de saisons, les contrastes de température, l'humidité de l'hiver et le souffle poussiéreux du vent d'été. Or la patine de la ruine est la première étape de cette inscription dans le temps géologique. Bien avant qu'un bâtiment ne s'écroule ou ne disparaisse en poussière, des changements de couleur et de texture inaugurent en effet la prise de possession de l'architecture par la nature.

⁸⁶ Gilpin, *Three Essays*, op. cit., p. 46.

⁸⁷ Knight, op. cit., p. 53.

⁸⁸ À la fin du siècle précédent, Thomas Burnet avait déjà constaté la lenteur du processus d'aliénation de l'architecture. Il comparait d'ailleurs ce processus à l'érosion progressive des montagnes : « Let them but waste as much as a grain of Mustard seed every day, or a foot in an Age, this would be more than enough in ten thousand Ages to consume the tallest Mountain upon Earth. The Air alone, and the little drops of Rain have defac'd the strongest and the proudest monuments of the *Greeks* and *Romans*, and allow them but time enough, and they will of themselves beat down the Rocks into the Sea, and the Hills into the Valleys. » (Thomas Burnet, *The sacred theory of the earth*, Londres, Centaur Press, 1965 (1681-89), p. 45.)

Mais la pierre de ruine, avec le temps, devient-elle vraiment identique à la roche naturelle? Si une surface pittoresque doit se caractériser par sa rugosité (*roughness*), peut-on en dire autant de la pierre patinée? Sous l'effet de l'érosion éolienne et hydrique, la pierre de ruine ne s'adoucit-elle pas plutôt avec l'âge, ce qui contreviendrait au principe de *roughness*? Remarquons d'abord que, dans la nature, la pierre brute, acérée et tranchante au moment de sa formation, subit elle aussi un lent polissage. Pourtant, à la différence de ce qui se produit avec la pierre de ruine, Gilpin observe que la nature retouche à l'occasion les rochers, ce qui a pour effet de leur redonner des propriétés pittoresques :

The rock naturally wears that smooth weather-beaten surface, which time gives it through a succession of ages. But rocks, firms as they are, are subject to change. Springs undermine them; torrents wash the earth from around them; frosts loosen them; and sometimes they are torn by storms and earthquakes. Under these circumstances, when large masses fall away, the rock exhibits a fractured surface; which in general has a better effect, than the smooth one. Nature, in these instances, may be said to retouch her compositions: the fractured parts are larger and sharper; and better adapted to receive either smart, catching lights; or a body of light and shade⁸⁹.

Puisque le temps a pour effet de débarrasser les pierres de leurs aspérités, comment peut-on prétendre que, plus elles seront anciennes et abîmées – *decayed* –, plus une ruine sera pittoresque? Gilpin, Price et Knight n'ont semble-t-il pas réalisé l'existence de ce paradoxe, mais il est possible de le résoudre en puisant à même la théorie du pittoresque.

En effet, Knight s'est heurté à un problème similaire en tentant d'expliquer le pittoresque des surfaces aquatiques. Il se demandait comment une surface parfaitement lisse comme l'eau calme d'un lac pouvait susciter le plaisir pittoresque, alors que celui-ci dépendait plutôt de l'animation d'une surface rugueuse et irrégulière :

We call a still clean piece of water, surrounded by shaven banks, and reflecting white buildings, or other brilliant objects that stand near it, smooth, because we perceive its surface to be smooth and even, though the impression, which all these harsh and edgy reflections of light produce on the eye, is analogous to that which roughness produces on the touch; and is often so violently irritating, that we cannot bear to look at it for any long time together. [...] This is the case with all smooth animals, whose forms being determined by marked outlines, and the surfaces of whose skins producing strong reflections of light, have an effect on the eye corresponding to what irritating roughness has upon the touch [...]. The same analogy prevails between shaven lawns and tufted pastures, dressed parks and shaggy forests, neat buildings and mouldering walls, &c. &c. as far as they affect the senses only⁹⁰.

Knight affranchit donc le plaisir pittoresque de sa dimension tactile, pour n'en conserver que la dimension visuelle et chromatique. Pour démontrer l'importance de ce geste, Christopher Hussey rappelle que Knight était influencé par la théorie de l'association d'Archibald Allison. Dans ses *Essays on the Nature and Principles of Taste* (1790), Allison « denied absolutely the existence of objective qualities inherent to objects, accounting for all emotions, by the association of ideas aroused in the mind of the spectator. »⁹¹ Comment alors la couleur pouvait-elle devenir une propriété pure?

⁸⁹ Gilpin, *Observations, relative chiefly to Picturesque Beauty, made in the year 1772, on several parts of England, particularly the lakes of Cumberland and Westmoreland*, troisième édition, vol. I et II, Londres, 1792, p. 114-115.

⁹⁰ Knight, *op. cit.*, p. 20-21. On remarquera que l'explication physiologique de Knight avait son équivalent chez Burke. Le théoricien du sublime expliquait le *malaise* ressenti en face d'un objet sublime par l'effort exceptionnel déployé par l'œil pour s'ajuster aux dimensions excessives de ce dernier.

⁹¹ Hussey, *op. cit.*, p. 15.

Hussey poursuit en décrivant l'entorse fondamentale que Knight fit subir à la théorie d'Allison : « He based his aesthetic on Alison's theory of association, but made one important exception. Colour, alone among visible phenomena, made a direct physical impression on the eye, producing a 'varied irritation of the organic nerve'. »⁹²

En libérant la couleur de ses différentes associations, Knight donnait une clé qui permet d'affirmer la nature pittoresque de la pierre de ruine. Quoiqu'elle n'offre pas les aspérités de la pierre brute, sa surface n'en est pas moins animée d'une grande variété de couleurs et de teintes réparties de façon aléatoire. Elle serait donc *rough* malgré sa douceur au toucher. Cette conception de la patine permet de nuancer ce commentaire de Gilpin sur la couleur :

In colouring also, rough objects give the painter another advantage. Smooth bodies are commonly as uniform in their colour, as they are in their surface. (...) The smooth side of a hill is generally of one uniform colour; while the fractured rock presents its grey surface, adorned with patches of greensward running down its guttered sides⁹³.

La pierre de ruine a beau être adoucie, sa couleur n'est pas pour autant uniforme.

⁹² *Ibid.*, p. 78. Cet affranchissement de la couleur est essentiel pour soutenir la thèse de Hussey, qui fait du mouvement pittoresque la première phase de l'impressionnisme anglais : « The picturesque view of nature led towards the abstract appreciation of colour and light that in painting marks the work of Turner and Constable. » (*Ibid.*, p. 160.) Il va même jusqu'à qualifier d'impressionniste le jardin pittoresque pour l'opposer à la première phase du jardin anglais : « The impressionist garden that they visualised was a reaction from the garden of idea contemplated by Brown, Whately, and Chambers. » (*Ibid.*)

⁹³ Gilpin, *Three Essays*, *op. cit.*, p. 21.

« A building of a quiet tint »

Les réflexions architecturales de Gilpin, Knight et Price ne concernent pas que la ruine. Price écrit ainsi qu'un paysage ne serait pas « injured if an old ruin [curieux pléonasme ou précision indispensable?], a cottage, or any building of a quiet tint, was discovered among the trees. »⁹⁴ Grâce à sa patine, qui lui donne cette teinte paisible⁹⁵, l'architecture vernaculaire accède au rang de motif pittoresque⁹⁶.

Price aime ponctuer ses explications d'exemples. Il dresse ainsi une liste de bâtiments sans noblesse qui ne répondent ni aux canons du beau, ni à ceux du sublime : « hovels, cottages, mills, ragged insides of old barns and stables »⁹⁷. Les murs des moulins lui plaisent particulièrement :

In mills particularly, such is the extreme intricacy of the wheels and the wood work; such the singular variety of forms, and of lights and shadows, of mosses and weather stains from the constant moisture; [...] that even without the addition of water, an old mill has the greatest charm for a painter⁹⁸.

⁹⁴ Price, *op. cit.*, vol. I, p. 160.

⁹⁵ Cette teinte paisible ne contredit-elle pas ce que nous venons d'affirmer à propos de l'animation chromatique qui caractérise la patine? Pas totalement, puisqu'une surface colorée peut être douce sans être uniforme, comme dans le cas de la patine.

⁹⁶ Comme la ruine, l'architecture vernaculaire fut associée à la patine bien avant le dix-huitième siècle. La peinture nordique regorge de ces maisons recroquevillées sur elles-mêmes dont la couleur se fond dans la campagne. À la différence de la ruine cependant, on ne fit jamais de cette architecture un sujet de peinture *per se*, se contentant d'en faire un élément du décor de tableaux de paysage ou de scènes de genre.

⁹⁷ Price, *op. cit.*, p. 66.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 66-67.

Sutherland Lyall décrit ainsi la nature pittoresque de l'architecture vernaculaire :
 elle ne serait pas pittoresque *per se*, car elle doit d'abord subir une lente transformation
 qui l'inscrit progressivement dans la nature :

The Picturesque writers also recognized that vernacular building came about in a way which was closely analogous to Nature's way of operating. It was a direct, almost instinctive way of going about things. Vernacular buildings merged in so very naturally with real landscape surroundings because over the years Nature herself gave a helping hand : creepers and lichens grew, and the materials making up the walls, roofs, windows and doors were eroded by the elements. Gently battered by wind, rain, snow and sunshine, they grew mellow and stained — and, when they were unoccupied for any time, began to decay back into the mother earth from which they had been created. Vernacular buildings *grew* in the same way as plants and trees grew — in the hands of succeeding occupants, who, over the years, added *ad hoc* alterations and additions here and there as they became necessary⁹⁹.

La *quiet tint* de Price soulève à nouveau la question du blanc. À l'instar des auteurs que nous avons cités plus tôt dans ce chapitre, les penseurs du pittoresque n'apprécient pas cette couleur. Elle n'a pas sa place dans cette campagne qu'ils nomment nature :

A cottage of a quiet colour, half concealed among trees, with its bit of grandeur, its pales and orchard, is one of the most tranquil and soothing of all rural objects; and when the sun strikes upon it, and discovers a number of lively picturesque circumstances, one of the most cheerful : but if cleared round and whitened, its modest retired character is gone, and succeeded by a perpetual glare¹⁰⁰.

⁹⁹ Sutherland Lyall, *Dream Cottages: From Cottage Ornée to Stockbroker Tudor. Two Hundred Years of the Cult of the Vernacular*, London, Robert Hale, 1988, p.53-54

¹⁰⁰ Price, *op. cit.*, p. 175.

La critique du blanc est présente dès Gilpin. Si ce dernier considère le blanc comme une menace pour l'harmonie du paysage et s'il suggère qu'on l'emploie de manière parcimonieuse, c'est parce que cette couleur serait rarissime dans la nature :

In general, the Welsh gentlemen, in these parts, seem fond of whitening their houses, which gives them a disagreeable glare. A speck of white is often beautiful; but white, in profusion, is, of all tints, the most inharmonious. A white seat, at the corner of a wood, or a few white cattle grazing in a meadow, enliven a scene perhaps more, than if the seat, or the castle, had been of any other colour. They have meaning, and effect. But a front, and tow staring wings; an extent of rails; a huge Chinese bridge; the tower of a church; and a variety of other large objects, which we often see daubed over with white, make a disagreeable appearance; and unite ill with the general simplicity of nature's colouring.

Nature never colours in this offensive way. Her surfaces are never white. The chalky cliff is the only permanent object of the kind, which she allows to be her's; and this seems rather a force upon her from the boisterous action of a furious element. But even there it is her constant endeavour to correct the offensive tint. She hangs her cliffs with samphire, and other marine plants; or she stains them with various hues; so as to remove, in part at least, the disgusting glare. The western end of the isle of Wight, called the Needle-cliffs, is a remarkable instance of this. These rocks are of a substance nearly resembling chalk : but nature has so reduced their unpleasant lustre by a variety of chastising tints, that in most lights they have even a beautiful effect. She is continually at work also, in the same manner, on the white cliffs about Dover; though her endeavours here are more counterfacted by a greater exposure. But here, and in all other places, were it not for the intervention of foreign causes, she could in time throw her green mantle over every naked and exposed part of her surface¹⁰¹.

Et Gilpin de conclure sur cette maxime : « her mode of colouring should always be the model of our's. »¹⁰²

¹⁰¹ Gilpin, *Observations on the River Wye*, op. cit., p. 53-55.

¹⁰² *Ibid.*, p. 55.

De la même façon qu'il déconseille l'usage du blanc, Price n'apprécie pas la couleur de la brique neuve. Il lui trouve plus de beauté quand le temps a fait son œuvre :

I must here beg leave to remind the reader, that when I mentioned the great and immediate improvement of giving to a brick building, the colour of stone, it was to a fiery brick. When brick becomes weather stained and mossy, it harmonises with the colours that usually accompany it, and has often a richness, mellowness, and variety of tint, infinitely pleasing to a painter's eye; for the cool colour of the greenish moss lowers all the fiery quality, while the subdued fire beneath, gives a glow to what without it would be cold and insipid¹⁰³.

3.4 QUE VIENNE LA PATINE. LE PITTORESQUE APPLIQUÉ

L'influence de l'esthétique pittoresque sur la pratique de l'architecture est souvent passée sous silence par les historiens de l'architecture du dix-huitième siècle. En dirigeant la majeure partie de l'effort interprétatif vers l'architecture française, on a pourtant négligé une production qui, bien que beaucoup moins importante et influente, reposait sur un tout autre paradigme, soit celui d'une collaboration avec la nature. Quoique mince, l'ouverture à la patine qui caractérise cette architecture ne devint possible qu'à partir du moment où l'on admit que l'architecture n'était pas une conception idéale en dehors de toute contingence, mais plutôt un corps matériel qui interagissait avec son environnement et dont l'apparence pouvait bénéficier de cette interaction.

¹⁰³ Price, *op. cit.*, note de la page 178.

Apparurent en effet à cette époque des architectures auxquelles la patine fut intégrée comme une donnée du projet architectural dans le cadre de ce qu'on pourrait appeler, pour détourner une expression de Lars Lerup, une *construction de l'inachevé*¹⁰⁴. Sans songer à imiter la patine, on attendit simplement que le temps fasse son œuvre. Cette approche, d'abord formulée à propos de la ruine de jardin, fut aussi retenue par certains architectes liés à la vogue du cottage rustique et à ses développements de la deuxième moitié du dix-huitième siècle.

« You must put your ruin at last into the hands of nature to finish », ou de la difficulté de la ruine artificielle

Les théoriciens du pittoresque n'ont pu éviter la confrontation avec les ruines artificielles, mais celles-ci ont surtout retenu l'attention de Gilpin. Il faut dire que Knight et Price publièrent leurs ouvrages à une époque où la vogue de la ruine de jardin tirait à sa fin. Le point de vue pittoresque sur les ruines — qu'elles aient été vraies ou fausses — différait de celui d'un Walpole ou même d'un Diderot. Alors que ces derniers les utilisaient comme les amorces d'un discours nostalgique ou philosophique qui dépassait la portée d'une simple architecture, Gilpin s'intéressait surtout aux qualités visuelles de la scène qu'offraient ces ruines. Hussey décrit ce point de vue :

« Gilpin approached ruins like all other scenery, with a critical eye. He allowed neither

¹⁰⁴ En 1977, Lars Lerup publiait *Building the Unfinished*. Quoique le contenu de ce livre qui traite d'architecture contemporaine d'un point de vue social et behavioral ne soit d'aucune utilité pour la présente étude, son titre principal exprime parfaitement le changement d'attitude qui accompagna l'intégration de la patine à certaines architectures dans la deuxième moitié du dix-huitième siècle. Le titre complet est *Building the Unfinished. Architecture and Human Action*, Sage Library of Social Research, vol. 53, Beverly Hills & Londres, Sage Publications, 1977.

sentiment nor antiquarianism to bias his judgment of whether or not a ruin was effective. »¹⁰⁵ Gilpin était donc moins disposé que ses prédécesseurs à adhérer au pacte de la ruine artificielle, un pacte qui faisait de la fausse ruine un support poétique sollicitant l'imagination du spectateur.

D'emblée, il faut reconnaître que Gilpin ne condamna pas sans appel la ruine artificielle. Il insista cependant sur sa difficulté, car il lui semblait presque impossible d'imiter la lente action du temps. Gilpin exposa clairement ce sur quoi butait le constructeur de ruine :

There is great art and difficulty also in executing a building of this kind. It is not every man who can build a house, that can execute a ruin. To give the stone its mouldering appearance — to make the widening chink run naturally through all the joints — to mutilate the ornaments — to peel the facing from the internal structure — to shew how correspondent parts have once united; though now the chasm runs wide between them — and to scatter heaps of ruin around with negligence and ease; are great efforts of art; much too delicate for the hand of a common workman; and what we rarely see performed¹⁰⁶.

Dans le même passage, Gilpin recommandait que le constructeur de ruine attache la nature à son service afin que celle-ci achève ce qu'il ne pourrait lui-même qu'ébaucher. Si la ruine véritable constituait l'aliénation d'une production artistique construite entièrement par l'homme, la ruine artificielle quittait le giron de l'art avant

¹⁰⁵ Hussey, *op. cit.*, p. 194.

¹⁰⁶ Gilpin, *Observations, (...) the lakes of Cumberland and Westmoreland, op. cit.*, p. 73-74.

même son achèvement, dépossédant son créateur de la partie de sa tâche qui concernait la patine¹⁰⁷ :

Besides, after all, that art can bestow, you must put your ruin at last into the hands of nature to finish. If the mosses and lichens grow unkindly on your walls — if the streaming weather-stains have produced no variety of tints — if the ivy refuses to mantle over your buttress; or to creep among the ornaments of your Gothic window — if the ash cannot be brought to hang from the cleft; or long, spiry grass to wave over the shattered battlement — your ruin will be incomplete — you may as well write over the gate, Built in the year 1772. Deception there can be none. The characters of age are wanting. It is time alone, which meliorates the ruin; which gives it perfect beauty, and brings it, it I may so speak, to a state of nature¹⁰⁸.

Dans son livre sur l'usage et la fonction du fragment dans la deuxième moitié du dix-huitième siècle, Elizabeth Wanning Harries résume la position de Gilpin sur la ruine artificielle :

A ruin will remain bare and unconvincing if nature does not cooperate; the *disjecta membra* are not enough. Like his contemporaries, Gilpin insists that a convincing ruin depends on the interplay of the work of man, and the timely work of nature. [...] Time becomes an artist, reworking and completing what the architect began. The architect mimes the work of nature; nature, however, must complete the deception. Nature, in fact, becomes the agent of the artificial; its purity, to use Joseph Heely's term, guarantees the deceptive effect of human artifice¹⁰⁹.

¹⁰⁷ Cette contribution essentielle de la nature à la réussite de la ruine de jardin suscite une comparaison avec le temple de la philosophie moderne d'Ermenonville, trop souvent décrit comme une fausse ruine alors qu'il s'agit d'un édifice volontairement inachevé. Girardin avait fait inscrire sur une des pierres qui git au pied de la structure, une question : « Qui l'achèvera ? » Devant la confusion qui règne chez les commentateurs, on est tenté de répondre, dans l'esprit de Gilpin, que c'est la nature qui l'acheva.

¹⁰⁸ Gilpin, *Observations, (...) the lakes of Cumberland and Westmoreland*, op. cit., p. 73-74.

¹⁰⁹ Wanning Harries, op. cit., p. 69.

Alors que Knight désapprouva les ruines artificielles¹¹⁰, Price ne leur accorda guère d'attention. Ce dernier émit cependant une recommandation importante au sujet de l'imitation des jardins. Comme l'écrit Hussey, il déconseilla la copie servile des ces jardins qui, laissés à l'abandon, avaient acquis des traits pittoresques :

Not for a moment did he advocate the building of ruined gardens. It was the principle that must be observed : the partial concealment of the regularity by vines, shrubs, and ivy; the contrast of stone with vegetation, the richness of light and shades¹¹¹.

Price adopta la même position lorsqu'il aborda l'architecture, exhortant les architectes à suivre certains principes. On verra cependant qu'il ne tint alors pas compte de la patine.

La patine, principe oublié de l'architecture pittoresque

The great lesson taught by Price to his contemporaries was the study of the principles. Instead of the details, that produced picturesque scenes, chief among which was the quality of 'richness' in colouring and texture. Whilst this love of broken surfaces had led the earlier improvers to build mock cataracts, ruins, grottoes, and root houses, and had led

¹¹⁰ Toutefois sa critique n'incluait pas de manière explicite la patine :

« But let not servile copyist appear,
To plant his paltry imitations here;
To show poor Baalbec dwindled to the eye,
And Paestum's fanes with columns of six feet high!
With urns and cenotaphs our vallies fill,
And bristle o'er with obelisks the hill!
Such buildings English nature must reject,
And claim from art the appearance of neglect:
No decoration should we introduce,
That has not first been naturalized by use;
And at the present, or some distant time,
Become familiar to the soil and clime:
For as the cunning nymph, with giddy care. » (Knight, *op. cit.*, p. 55.)

¹¹¹ Hussey, *op. cit.*, p. 179.

Knight to advocate a foreground of briars and rocks, Price realised that it was the effect, not the presence, of these objects that gave what was needed to a scene. Their quality of 'intricacy' must be interpreted into art¹¹².

Quels étaient ces principes de l'architecture pittoresque identifiés par Price? Les premiers, et sans doute les plus importants à ses yeux, concernaient la composition. Il remettait ainsi en question la règle classique de symétrie¹¹³ :

Among the various causes of the picturesqueness of ruins, the destruction of symmetry is by no means the least powerful. As abruptness and irregularity are two of the principal sources of that character, it plainly appears, that every building must be more picturesque in a ruinous state, than it was when entire¹¹⁴.

La destruction de la symétrie prescrite par Price constituait sa principale recommandation aux architectes. Comme l'écrit Hussey, « broadly speaking, the effect of the picturesque on architecture was to set up irregularity in place of regularity as the essential of design. »¹¹⁵ Certes les théoriciens du pittoresque avaient identifié les qualités pittoresques des surfaces abimées, mais ils n'en firent jamais un principe destiné aux praticiens de l'architecture. Pendant que les architectes se réclamant du pittoresque rompaient avec le classicisme en défaisant la symétrie du plan et des élévations, ils continuaient de négliger la surface et par conséquent la patine. Selon

¹¹² Hussey, *op. cit.*, p. 178.

¹¹³ Werner Szambien a montré comment cette notion avait évolué depuis Vitruve. Price l'emploie au sens le plus commun aujourd'hui, soit celui de la correspondance des parties situées de chaque côté d'un axe. (Voir Szambien, *Symétrie, goût, caractère, op. cit.*)

¹¹⁴ Price, *op. cit.*, vol. II, p. 299.

¹¹⁵ Hussey, *op. cit.*, p. 187.

Hussey, « the study of texture — that is, of materials, mouldings, and wall planting — was reserved till comparatively recent years. »¹¹⁶

Que la sensibilité pittoresque aux surfaces n'ait pas franchi les limites de la théorie esthétique et de l'expérience du voyageur s'explique peut-être par ce qu'on a vu plus tôt sur la contribution de la nature au succès d'une ruine artificielle. On peut briser des colonnes, répandre des pièces d'entablement sur le sol, seul le temps donnera à la ruine un aspect convaincant. La tâche du constructeur de ces fabriques de jardin serait donc limitée à la composition du plan et de la silhouette, seule action où il peut prétendre égaler la nature. Prenons ce commentaire de Price :

Buildings, in which the picturesque character is originally more prevalent, must have that character more immediately and rapidly augmented by decay, than such are simply grand, or beautiful¹¹⁷.

Un architecte pourra donc, par exemple, s'inspirer des silhouettes désordonnées de l'architecture gothique¹¹⁸, mais pour ce qui concerne le traitement des murs, il devra, comme son collègue constructeur de ruines, céder sa place à la nature.

Que les architectes ne se soient pas préoccupés d'avantage de quelque chose qui ne les concernait pas, on veut bien le croire, mais en dépit de ce climat d'indifférence, l'influence du pittoresque ne fut pas totalement nulle. Vers la fin du siècle, quelques architectes ont démontré, par leurs écrits ou leurs dessins, qu'ils avaient bien assimilé

¹¹⁶ Hussey, *op. cit.*, p. 210-11.

¹¹⁷ Price, *op. cit.*, vol. II, p. 298.

¹¹⁸ Que Price appréciait.

les leçons de Price et qu'ils avaient développé une conscience de la patine plus aigüe que celle de tous les architectes occidentaux qui les avaient précédés.

Humphrey Repton

Le premier de ces architectes fut Humphrey Repton. Peinant à remplir son carnet de commandes, Repton connut plus de succès lorsqu'il décida de se consacrer à l'aménagement de jardins. Il est célèbre pour les *Red Books* qu'il réalisa pour plusieurs clients. Il s'agissait de cahiers dans lesquels il précisait ses intentions par écrit et à l'aide de dessins qui permettaient, grâce à un système de rabats, de comparer l'état d'un jardin avant et après les transformations qu'il proposait. Repton glissait parfois dans ses *Red Books* des idées plus générales sur l'architecture et les jardins. Même s'il fut critiqué par Price, qui trouvait ses réalisations trop proches de celles de Capability Brown, les écrits de Repton démontrent qu'il avait subi l'influence de l'esthétique pittoresque.

On ne s'étonnera donc pas de le voir déconseiller l'usage du blanc :

In the wild scenery of Stanage Park, how discordant would appear the three Windoe-bows of these modern scarlet sins against good taste; or how sprucely would glitter the white-washed Villa from the neighbourhood of the capital¹¹⁹!

¹¹⁹ *Ibid.*, « Fragment X, on gothic outline : Extracted from the *Red Book* of Stanage Park », p. 34. Dans « Fragment VIII, On Blenden Hall, Kent, A villa belonging to John Smith, Esq. M.P. », Repton fit une petite entorse à cette règle pour des raisons de sécurité : « The Gate: One other general remark may be useful, however trifling, viz. although the interior fences (to be less visible) may be dark green, yet the entrance-gate and its immediately attached fence, should be white, a little subdued, to avoid the offense of glare of paper whiteness, yet sufficiently white to prevent accidents, which an invisible gate is apt to

Mais sa compréhension des principes pittoresques était plus profonde. Dans un autre passage où il tentait d'établir ce qui conférait sa nature pittoresque à l'architecture gothique, Repton ne s'arrêtait pas à la seule irrégularité de la silhouette (« irregularity of outline »¹²⁰). On constate alors qu'il avait parfaitement assimilé la distinction entre ce qui était du ressort de l'homme et ce qui dépendait de la nature :

No building can appear truly picturesque, unless in its outline the design be enriched by vegetation (such as ivy, or other creeping plants); and the colouring, by those weather stains, which time alone can throw over the works of Art, to blend them with the works of Nature, and bring the united composition into pleasing harmony¹²¹.

James Malton, William Atkinson et le cottage rustique

Si Repton a exprimé une conscience pittoresque dans ses écrits, il resta tout de même campé dans une attitude passive face à l'apparition de la patine. À la même époque, d'autres architectes tout aussi favorables à la patine affichèrent en plus une volonté de s'approprier un processus qui avait été jusque là confié à la nature. En 1798, James Malton publia à Londres *An Essay on British Cottage Architecture: Being an attempt to perpetuate on Principle, that peculiar mode of building, which was originally the effect of chance*. Tout en ressemblant aux autres pattern-books publiés au dix-huitième siècle sur le même sujet, ce livre s'en démarquait par l'objectif de son

occasion after sun-set. » (Humphrey Repton (1752-1818), *Fragments on the Theory and practice of landscape gardening. Including some remarks on Grecian and Gothic Architecture*, The English Landscape Garden series, New York et Londres, Garland, 1982 (1816), p. 25)

¹²⁰ *Ibid.*, « Fragment VI, on castles », p. 19.

¹²¹ *Ibid.*, p. 20.

auteur de cerner l'essence du modeste cottage anglais. Malton énonçait cet objectif dès l'introduction du court essai qui précédait les planches : « I am most forcibly influenced by a desire to perpetuate, with my share of ability, the peculiar beauty of the British, picturesque, rustic habitations. »¹²² Voici comment il définissait ce type d'habitation :

Is the term Cottage definable? Dr. Johnson defines it *a mean habitation*. Dr. Watts says it is *a mean house in the country*. But with great deference to such high authorities, I have led myself to conceive very differently of a Cottage; which may, I think, as well be the habitation of a substantial farmer or affluent gentleman, as the dwelling of the hedger and ditcher — *a mean habitation*, in the country of elsewhere, I would call it a mean habitation. With reference to its decay, or with regards to its moveables, any dwelling may be rendered mean; but where comfort, plenty, and hospitality reign; or where cleanliness, content, and smiles appear, meanness must necessarily be excluded.

When mention is made of the kind of dwelling called a Cottage, I figure in my imagination a small house in the country; of odd, irregular form, with various, harmonious colouring, the effect of weather, time and accident; the whole environed with smiling verdure, having a contented, chearful, inviting aspect, and door on the latch, ready to receive the gossip neighbor, or weary, exhausted traveller. There are many indescribable somethings that must necessarily combine to give a dwelling this distinguishing character. A porch at entrance; irregular breaks in the direction of the walls; one part higher than another; various roofings of different materials, thatch particularly, boldly projecting; fronts partly built of brick, partly weather'd board, and partilly brick-noggin dashed; casement window lights, are all conducive, and constitute its features¹²³.

Ce passage est doublement révélateur du sort de la patine dans l'architecture.

D'emblée, on constate que l'irrégularité du plan et des volumes constitue l'élément clé de la définition donnée par Malton. Mais ce dernier n'en accordait pas moins une place

¹²² James Malton, *An Essay on British Cottage Architecture: Being an attempt to perpetuate on Principle, that peculiar mode of building, which was originally the effect of chance*, Londres, Gregg International, 1972 (1798), p. 1.

¹²³ *Ibid.* p. 4-5.

non négligeable à la patine — « various, harmonious colouring, the effect of weather, time and accident ».

Dans une perspective plus large, le mérite du texte de Malton était de révéler indirectement la condition première de l'acceptation de la patine de l'architecture, c'est-à-dire sa dissociation de la saleté. Cette distinction reposait sur l'examen des causes : alors que la saleté d'une habitation était due au mauvais entretien et, on s'en doute, à l'incurie et la négligence de ses occupants, la patine avait une autre origine : « the effect of weather, time and accident. » Comme on le verra au chapitre quatre, c'est dans les cas où la distinction entre la saleté et la patine s'obscurcit qu'on rejeta cette dernière.

Les planches de Malton (fig. 74-75) épousent parfaitement le point de vue du texte. Quoiqu'elles représentent des maisons coquettes et dont la fraîcheur est évidente, on perçoit très bien la présence de patine sur les surfaces de crépis. Cette patine n'est pas aussi accentuée que celle qu'on a pu voir sur les plus belles représentations de ruines, mais elle suffit à animer les surfaces de ces habitations modestes et à atténuer l'éclat de la nouveauté.

Mais Malton ne s'intéressait pas qu'à l'architecture, il se préoccupait aussi de sa mise en image :

Neither have I availed myself of various additions to beauty, that might, with great advantage to my designs, have served to decorate and set them off; such as fruit-trees, creeping ivy, honey suckles, jessamine, or indeed of flowers of any kind, attached to the dwelling; but which would

certainly be employed in reality, to the great decoration of the fabrick. These great, though apparently trifling embellishments, can properly be introduced in actual visions only, from the existence of real circumstances; imagination in prior design, in such instances, seldom equalling the effect produced by accident¹²⁴.

Malton mettait aussi en garde contre les dessins trop léchés qui dépassaient parfois en beauté et en contrastes les bâtiments achevés. Ces précisions qui visaient à mettre de l'avant son souci d'honnêteté et de franchise à l'égard de sa clientèle révèlent toute l'importance que prenait la patine chez Malton. En effet, alors qu'il se refusait à l'embellissement de ses cottages au moyen d'arbustes, de plantes grimpantes et d'un dessin séducteur, il n'hésitait pas à couvrir de patine les surfaces de crépis. Pourtant cette patine était bel et bien une fiction sur une construction neuve. Malton ne mentionnant pas non plus la possibilité d'imiter la patine, c'est revêtues d'un crépis parfaitement blanc que l'architecte aurait dû représenter ces maisons. Nous croyons donc que cette présence de patine sur les dessins, qui faisait écho au propos du texte, élevait la patine au statut d'une donnée propre de l'architecture, au même titre que la composition et l'assemblage des matériaux de façade¹²⁵. Sans intervenir directement à l'étape de la construction, Malton s'appropriait en quelque sorte la patine en prévoyant l'allure future de ses cottages.

On retrouve un point de vue similaire à celui de Malton chez William Atkinson, auteur de *Views of Picturesque Cottages with Plans, Selected from a Collection of*

¹²⁴ *Ibid.*, p. 13.

¹²⁵ Cette évolution ne s'appliquait pas à tous les types d'architecture. Dans *A Collection of designs for Rural Retreats as Villas. Principally in the Gothic and Castle styles of Architecture* (1802), un recueil comportant des bâtiments beaucoup plus ambitieux que ceux proposés dans son *Essay on British architecture*, Malton omet en effet de reproduire la patine sur les planches. Sans qu'il ne s'explique sur ce

*Drawings Taken in Different Parts of England, and Intended as Hints for the Improvement of Village Scenery.*¹²⁶ Les planches de ce recueil montrent une belle patine qui rappelle celle des cottages de Malton (fig. 76-77).

Atkinson s'avanceit toutefois un peu plus loin sur le terrain de la technique. Dans une section intitulée *Materials for Building Cottages*, sans suggérer d'imiter la patine, il émettait des recommandations qui visaient à favoriser son apparition :

When red bricks are used for Cottages, I should recommend the roughest. The walls also when dry, ought to be dashed with quick-lime and sharp sand, well mixed together, and coloured so as to imitate stone. If the work be properly done, the walls will never want new colouring, and will improve daily by the mosses and weather stains¹²⁷.

L'architecte élargissait aussi son commentaire à la couverture des toits :

I should prefer red tiles, to blue slate, as the tiles, from the roughness of their surface, may be coloured to stand a considerable time; and in the neighbourhood of trees, it will soon acquire moss and weather stains, which will make it harmonize with the landscape¹²⁸.

Par ses recommandations sur les matériaux, Atkinson franchissait un pas important en intégrant la patine au projet architectural, comme une donnée additionnelle qui aurait été conjuguée au futur. Ce faisant, il rompait avec une tradition

sujet, on comprend que ce qui était approprié et même souhaitable dans le cas de modestes maisons de campagne, ne l'est plus pour de plus nobles constructions.

¹²⁶ Londres, Gregg reprint, 1971 (Londres, 1805).

¹²⁷ *Ibid.* p. 13.

¹²⁸ *Ibid.* p. 22.

qui se contentait de subir la patine ou qui la niait carrément. Il allait aussi plus loin que Price en faisant de la patine un véritable principe de création architecturale.

CONCLUSION

À la suite à nos recherches, nous constatons que la présence de la patine dans l'architecture fut limitée au contexte du jardin et de la campagne qui l'entoure. On peut même soutenir qu'elle fut confinée au jardin pittoresque. En effet, au fur et à mesure que s'invente ce dernier, le jardin voit se transformer radicalement sa relation avec l'extérieur. Jadis conçu comme une entité refermée sur elle-même, il s'ouvre à la campagne environnante. Dans sa version achevée, comme un trou noir, il absorbe et fait sien le paysage, ses champs, ses fermes, ses clochers d'églises et son relief pour les offrir à la vue des promeneurs. Pourtant cette ouverture est une fiction car elle exclut les nouveaux éléments d'une campagne anglaise qui se transforme dans la seconde moitié du siècle, alors qu'apparaissent les premières implantations industrielles et que l'*enclosure* modifie le paysage¹²⁹. Puisqu'il participe de la même esthétique, on peut considérer que le cottage rustique fait aussi partie du nouveau jardin, un peu à la manière d'une fabrique. À ce stade de notre étude, il est important d'insister sur ce confinement au jardin de la patine architecturale, car on verra à partir de maintenant que son appréciation fut impossible en dehors de ce cadre précis. Comme Johanne Lamoureux qui se demande s'il y a un seuil de la ruine¹³⁰, on constatera qu'il existe un

¹²⁹ Sur le lien entre le pittoresque et ces transformations, voir Bermingham, *op. cit.*

¹³⁰ « La ruine, le processus même de cette dégradation qui est à la fois une perte du dessin et de la couleur, comment façonne-t-elle des ruines? Par où attaque-t-elle l'architecture? Où se marque la ruine dans les ruines? Quelles blessures impose-t-elle aux édifices qu'elle honore et dépouille? À partir de quand les

seuil de la patine, au-delà duquel elle devient saleté. On verra ce seuil franchi dans la ville des Lumières puisqu'on y sera totalement réfractaire à l'esthétisation de la patine.

ravages sont-ils assez considérables, c'est-à-dire à l'échelle des bâtiments considérables qu'ils revendiquent, pour que l'étiquette ruiniste doive être accolée à un tableau d'architecture? Y a-t-il un seuil repérable de la ruine? La simple disparition de la valeur d'usage d'un édifice suffit-elle à le tourner ou à le renverser en ruine? » Lamoureux, *op. cit.*, p. 81.

DEUXIÈME PARTIE : LES INFORTUNES DE LA PATINE

CHAPITRE QUATRIÈME : DE LA PATINE COMME SALETÉ

INTRODUCTION

Le difficile retour de Gilpin à Londres

Le voyage pittoresque effectué par Gilpin dans les régions lacustres du Cumberland et du Westmoreland se termine de curieuse façon. La sérénité qui caractérise généralement ses descriptions disparaît brusquement quand Londres est en vue. En traversant la ville incertaine que constituent les faubourgs de Londres, la magie du paysage s'évanouit :

After this the country is gone. London comes on apace; and all those disgusting ideas, with which its great avenues abound — brick-kilns steaming with offensive smoke — sewers and ditches sweating with filth — heaps of collected soil, and stinks of every denomination — clouds of dust, rising and vanishing, from agitated wheels, pursuing each other in rapid motion — or taking stationary possession of the road, by becoming the atmosphere of some cumbersome, slow-moving wagon — villages without rural ideas — trees, and hedge-rows without a tinge of green — and fields and meadows without pasturage; in which lowing bullocks are crowded together, waiting for the shambles; or cows penned, like hogs, to feed on grains. — It was an agreeable relief to get through the succession of noisome objects, which did violence to all the senses by turns: and to leave behind us the busy hum of men; stealing from it through the quiet lanes of Surry; which leading to no great mart, or general rendez-vous, afford calmer retreats on every side, than can easily be found in the neighbourhood of so great a town¹.

¹ William Gilpin, *Observations, (...) the lakes of Cumberland and Westmoreland*, op. cit., p. 263-264. Il est à noter que Louis-Sébastien Mercier émet un avis diamétralement opposé dans son *Parallèle de Paris et de*

Le désenchantement exprimé par Gilpin dans ce passage invite à relativiser le formalisme pittoresque. En effet, en considérant de manière abstraite le paysage chaotique décrit par Gilpin, on y trouvera plusieurs traits du pittoresque : le mouvement, la variété et la surprise. Pourtant, alors qu'il se retrouve submergé de pittoresque, Gilpin ne voit qu'un environnement inhospitalier et répugnant qu'il se hâte de traverser. Ce passage révèle que le formalisme de Gilpin n'est pas totalement pur et que le référent, ou le contexte, reste déterminant dans certains cas. Alors qu'il pouvait contempler la ruine sans se lancer dans des réflexions historiques ou philosophiques sur le devenir de l'homme, Gilpin se montre incapable de reconnaître et d'apprécier les propriétés pittoresques des faubourgs². Ce refus d'intégrer le chaos urbain à la nouvelle esthétique est peut-être le principal avatar du classicisme encore perceptible chez les théoriciens du pittoresque. Il annonce aussi le sort que subira la patine en milieu urbain durant la seconde moitié du siècle.

Londres. Dans l'article qu'il consacre aux environs des deux villes, il écrit, au sujet de Londres : « Tout le tour de la Ville est environné de prairies d'une verdure enchanteresse. Ces prairies sont couvertes de toutes sortes de troupeaux, dont la beauté et la diversité enchantent la vue. Sur certains côtés des chevaux et des daims en liberté, amusent agréablement par leurs bonds, leurs tours et leur familiarité. Sur la Tamise vous pouvez naviguer avec des bateaux, toujours prêts, à des prix réglés. La promenade pour sortir de la ville est d'autant plus agréable, que les trottoirs vous conduisent dehors, sans fatigue ni embarras. Aux extrémités de la Ville, lorsqu'il a plu, vous ne vous trouvez pas enseveli dans les boues comme aux barrières de Paris; et pour aller d'un village à un autre il y a toujours de toutes parts mille petits trottoirs, bien soignés, avec des barricades et barrières pour que les voitures et chevaux ne les gâtent; partout l'homme de pied va promenant. » (*Parallèle de Paris et de Londres*, Paris, Didier érudition, 1982 (1780), p. 114) Pour Mercier, c'est donc la périphérie de Paris qui offre une vision cauchemardesque.

² Dans un passage célèbre de son *Essay on the Picturesque* qui porte sur la valeur pittoresque d'un étal de boucher peint par Téniers, Uvedale Price a bien résumé le point de vue pittoresque sur les objets répugnants. Alors que l'étal peut indisposer un promeneur, sa représentation en peinture, qui le décharge de ses odeurs, suscite un intérêt marqué chez l'amateur de peinture (voir Price, *op. cit.*, vol. II, p. 392) Commentant ce passage, John MacArthur écrit : « The picturesque is not a theory of composition, a theory of the form of visual experience, but rather, a theory of the form of content : it is not a 'way of seeing' but a 'way of seeing X'. » (MacArthur, « The Butcher's Shop: Disgust in Picturesque Aesthetics and Architecture », *Assemblage*, 30, 1996, p. 34.) Selon cette logique, l'inconfort de Gilpin face aux faubourgs londoniens pourrait s'expliquer par le fait qu'il n'est pas confronté à la représentation de ces faubourgs.

On verra en effet dans ce chapitre que la fortune de la patine architecturale varie en fonction de son contexte d'apparition, dessinant ce que l'on pourrait appeler, en s'inspirant des écrits de Philippe Perrot³, une topographie de la patine. Dans leurs travaux respectifs sur la propreté et sur les odeurs, Perrot, Georges Vigarello et Alain Corbin ont montré qu'un même stimulus, selon son origine et le lieu de sa manifestation, suscitera le plaisir ou le dégoût. Au sujet de la variabilité de la notion de propreté selon le lieu, Perrot écrit :

Crasse et propreté se font la guerre mais l'une n'existe pas sans l'autre. Dans chaque culture, à chaque époque, ce sont les espaces et leurs limites qui les définissent. Est sale ce qui n'est pas approprié, ce qui n'est pas à place; est propre ce qui est débarrassé d'une occupation indue, ce qui a fait place nette. La boue n'est pas sale tant qu'elle ne dépasse pas son territoire, tant qu'elle ne se déplace pas sur l'habit ou la chaussure. Topographique, l'inconvenance de la tache, de la macule, de l'éclaboussure procède d'abord d'une géographie physique et morale de la propreté dont les contours, infiniment variables, sont déterminés par les catégories du goût et du dégoût, du désir et de la répulsion, du pur et de l'impur, de la décence et de l'indécence, du péché et de la grâce, du sain et du malsain⁴.

Alors que la topographie établie par Perrot concerne principalement l'hygiène corporelle, il est tout à fait possible de répéter l'exercice à propos de la patine architecturale au siècle des Lumières. Cette nouvelle topographie s'organise alors selon une dichotomie ville-campagne, fondée sur une distinction entre une patine rurale et une patine urbaine. Alors que la première, dont nous avons abondamment parlé au

³ Philippe Perrot, *Le travail des apparences: le corps féminin XVIIIe – XIXe siècle*, Paris, Seuil, 1984.

⁴ *Ibid.*

chapitre précédent, a fait l'objet d'une appréciation croissante et de plus en plus affirmée au cours du siècle, la seconde apparaît plutôt comme une patine déshonorée et discréditée aux yeux de l'observateur de la ville.

Revenons pour un court instant aux ruines et aux diverses constructions pittoresques qui ornent la campagne⁵. Acquis au cours des années, sinon des siècles, la patine de ces constructions atteste de l'authenticité d'une ruine et de l'appartenance au site de toute architecture, ce qui suffit généralement à susciter l'approbation, sinon l'admiration⁶. De plus, la patine donnant à l'architecture des teintes qui s'harmonisent avec celles de la nature, elle n'en acquiert que plus de charme aux yeux d'observateurs qui valorisent l'unité chromatique du paysage. La patine rurale se voit donc conférer une double valeur : historique et esthétique.

Transportons-nous maintenant dans un cadre urbain, Paris par exemple, et tentons d'imaginer les murs d'un bâtiment officiel près du Louvre, d'un hôtel particulier de l'Île Saint-Louis ou pire, ceux d'une prison ou d'un hôpital. Si on se fie aux descriptions de Louis-Sébastien Mercier, il y a une forte probabilité que ces murs soient crasseux. Dans les parties inférieures, le matériau dont ils sont faits est probablement taché et endommagé par des projections de boue, de déjections animales,

⁵ Peut-être faut-il insister sur le fait que la ruine est essentiellement un motif rural dans l'Angleterre et la France des Lumières. En revanche, l'urbanité des ruines romaines constitue une exception.

⁶ Rappelons tout de même que la perception de la ruine n'est pas toujours positive et qu'elle s'améliore en général avec la distance. Si les Lumières ont pu s'extasier devant les ruines romaines ou celles des abbayes anglaises, elles ont été saisies d'effroi en face des ruines de Lisbonne et de la Révolution. Dans un contexte plus actuel, on observe la même distinction entre la perception des ruines de Tivoli et de la péninsule du Yucatan au Mexique et celle, teintée d'horreur, des vestiges de l'Holocauste et d'Hiroshima. Quant aux

voire d'urine. En hauteur, la pollution de l'air a sûrement noirci la pierre.⁷ Il n'y a là aucun objet digne d'admiration, aucune source d'émotion esthétique.

Détachées de leur contexte, ces surfaces présentent pourtant une analogie très forte avec la surface patinée de la ruine. Subissant comme cette dernière une lente transformation par érosion et recouvrement, elles partagent aussi la même palette chromatique. Pourtant dans l'environnement urbain, le regard change et la patine est privée de ses vertus esthétiques. Ce qui était ailleurs la mémoire d'époques glorieuses ou la clé de l'harmonie d'un paysage, devient simple maculation, saleté, déplorable desquamation. Quand la patine perd ainsi de son antique vertu et de sa pittoresque beauté; elle devient une plaie urbaine. Alors que la patine de la ruine ou de la fabrique de jardin évoque l'héroïsme et la moralité des anciens ou le retour à la nature, ce qu'on appellera la patine urbaine trahit le laisser-aller des citoyens, l'incurie de l'administration et la corruption générale des mœurs.

ruines du onze septembre 2001, on les tout simplement balayées, ne laissant que les images et les témoignages pour mémoire.

⁷ On retrouve cette distinction entre les parties supérieures et inférieures du murs dans un ouvrage de Jean-François Monroy, *Traité d'architecture pratique, Concernant la manière de bâtir solidement, avec les observations nécessaires sur le choix des matériaux, leurs qualités & leur emploi, suivant leur prix fixé à Paris & autres endroits, d'après un Tableau de comparaison, le salaire des Ouvriers, &c &c, Ouvrage nécessaire aux Architectes, Experts & Entrepreneurs, ainsi qu'aux personnes qui desireroient faire bâtir & conduire elles-mêmes leurs constructions*, Genève, Minkoff Reprint, 1972 (édition de Paris, 1785). Dans une section qu'il consacre à l'évaluation du coût de renouvellement de l'enduit d'un vieux mur, Monroy écrit, dans une note, pourquoi il attribue le même coût à la réfection des étages inférieurs et supérieurs :

« Nota. Le prix de ces enduits est dû aux étages supérieurs & inférieurs.

1°. Aux étages inférieurs, eu égard à la dégradation profonde occasionnée par l'humidité & plâtre salpêtré.
 2°. Aux étages supérieurs, de même, quoiqu'il y ait moins de dégradation, en considérant la difficulté du service. 1°. Pour monter le plâtre arrivant de la carrière. 2°. Après le plâtre coulé, descendre les gravois à rez-de-chaussée pour les battre. 3°. Les remonter à leurs destinations. Cette double manoeuvre contraint d'avoir des garçons de relais en sus de ceux qui servent les Maçons, sans quoi les garçons ordinaires ne pourroient servir ses Maçons en temps & lieu pour la prompte accélération, ainsi que l'approche de l'eau. Cette double manoeuvre démontre clairement qu'il ne doit point y avoir de différence du bas en haut. » (Monroy, *op. cit.*, p. 111-112) Pour la patine, par contre, il y a bien une différence, la partie inférieure étant en général plus sale.

On peut illustrer cette dichotomie de la patine à l'aide de deux tableaux peints la même année par Hubert Robert : *La Maison Carrée, les arènes et la tour Magne à Nîmes* (fig. 78) et *la Démolition des maisons du pont Notre-Dame, en 1786* (fig. 79). Ce dernier tableau témoigne des efforts de l'administration de la ville pour permettre la libre circulation de l'air dans l'axe de la Seine. En examinant le tableau de Robert, on constate que la couleur indécise des dernières façades encore debout, une sorte de beige sale, n'est pas très différente de celle qui confère leur beauté aux ruines de Nîmes. Pourtant, Robert ne semble pas percevoir cette parenté esthétique puisqu'il n'exprime aucune nostalgie en dépeignant la scène de démolition. En représentant la foule des curieux qui s'agitent au pied du chantier, il suggère au contraire un événement joyeux. Le pont ne baigne pas non plus dans la lumière dorée que Robert réserve à ses ruines. Sœurs par la couleur, la patine des ruines et la saleté des villes se distinguent par leur réception.

Bien sûr, les origines respectives de la patine rurale et de son équivalent urbain ne sont pas étrangères à cette dichotomie. Si la première est d'origine naturelle, au sens noble que le dix-huitième siècle attribue à la nature, la patine-saleté qui se forme dans la ville est surtout une conséquence de l'activité humaine⁸. Mélange de déchets organiques, de restes de nourriture, de matières fécales, d'urine, de fumée de charbon, la saleté des murs de la ville est la somme de tous les immondices. Confronté à la

⁸ La patine des ruines comportait sûrement à l'origine une part de saleté, mais les commentateurs du dix-huitième siècle n'en tiennent pas compte, préférant insister sur la contribution de la nature.

patine urbaine, le premier sentiment éprouvé par le spectateur se rapproche du dégoût de *l'impropre* décrit par Julia Kristeva :

Dégoût d'une nourriture, d'une saleté, d'un déchet, d'une ordure. Spasmes et vomissements qui me protègent. Répulsion, haut-le-cœur qui m'écarte et me détourne de la souillure, du cloaque, de l'immonde. Ignominie de la compromission, de l'entre-deux, de la trahison. Sursaut fasciné qui m'y conduit et m'en sépare⁹.

Comme l'a démontré Alain Corbin dans *Le Miasme et la jonquille*, les odeurs de la nature, comme le parfum des fleurs, ne provoquaient pas la même réaction teintée d'inquiétude¹⁰ que les odeurs corporelles ou celles qui émanaient des cimetières ou des égouts. Corbin les qualifie « d'émanations sociales. »¹¹ Toutes les odeurs de la nature ne se valaient pas, cependant. Le dix-huitième siècle craignait par-dessus tout l'air d'origine souterraine, car il contenait le résidu gazeux des fermentations qui se produisaient dans les profondeurs de la terre. Caves, grottes et galeries souterraines mettaient en contact avec le miasme toxique. La ville aussi n'était pas épargnée. Parce que la construction des immeubles nécessitait le creusage de fondations profondes, elle reposait sur un sol ouvert qui libérait les puanteurs du sol, exposant la population à de graves dangers¹². Devant ces menaces, « le jardin et la montagne, antithèses des lieux

⁹ Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1980, p. 10.

¹⁰ L'air nauséabond n'est pas seulement désagréable, il est une source de danger. « Il ne fait alors de doute pour personne que l'air tient en suspension les substances qui se détachent des corps. L'atmosphère-citerne se charge des émanations telluriques, des transpirations végétales et animales. L'air d'un lieu est un effrayant bouillon dans lequel se mêlent les fumées, les souffres, les vapeurs aqueuses, volatiles, huileuses et salines qui s'exhalent de la terre et, au besoin, les matières fulminantes qu'elle vomit, les mouffettes qui se dégagent des marais, de minuscules insectes et leurs œufs, des animalcules spermatiques et, bien pire, les miasmes contagieux qui s'élèvent des corps en décomposition. » (Alain Corbin, *Le Miasme et la jonquille. L'odorat et l'imaginaire social. XVIII^e et XIX^e siècles*, Paris, Aubier Montaigne, 1982, p. 13)

¹¹ Corbin, *op. cit.*, p. 93. L'expression provient de Senancour, *Oberman*, *Les Introuvables*, t. II, p. 48.

¹² Corbin note que les laboureurs des champs étaient exposés aux mêmes risques.

putrides, se parent de vertus salvatrices.»¹³ Le jardin paysager, dont le parfum complexe est la somme d'effluves végétales considérées comme bienfaitrices, devient alors le lieu unique de la réconciliation entre la civilisation et la nature.

On verra que des distinctions similaires s'appliquent à la patine de l'architecture et que les couleurs que prennent avec le temps les édifices urbains ne suscitèrent pas l'admiration dont la patine rurale faisait l'objet. D'origine principalement atmosphérique et végétale¹⁴, cette dernière était certainement moins nocive. On ne s'étonnera pas de voir que les bâtiments considérés comme les plus dangereux à cet égard, les hôpitaux et les prisons, étaient les plus exposés à la contamination biologique et souterraine.

Devant la menace, les citadins ne se contentèrent pas d'exprimer leurs craintes, ils menèrent une campagne agressive contre la patine urbaine. Les plus importantes mesures furent prises dans le cadre du vaste mouvement de réforme de l'hygiène qui s'engagea dans la deuxième moitié du siècle, tant en France qu'en Angleterre. Cette période vit évoluer la compréhension des maladies à grande incidence. Alors que l'approche héritée d'Hippocrate avait dominé jusque là, expliquant la maladie par un dérèglement du corps humain, on accorda de plus en plus d'importance au rôle de l'environnement dans le déclenchement des épidémies. On ne distinguait pas encore les micro-organismes, mais on savait détecter dans l'état et la configuration d'un lieu les

¹³ Corbin, *op. cit.*, p. 93.

¹⁴ Rappelons l'importance de la mousse dans les descriptions de ruines (Cf. chapitre 3).

indices d'une menace pour la santé. James C. Riley décrit cette éveil de la conscience sanitaire :

Looking about themselves, these physicians saw afresh the habitat of man. It was a habitat of stagnant waters and steaming marshes and fetid cesspits; of narrow, airless, and filth-ridden streets and passages; of hovels and grand buildings without ventilation; of the dead incompletely isolated from the living¹⁵.

Cette nouvelle approche, qui rompait avec le fatalisme habituel, encouragea la prévention et la prophylaxie. Dans les villes et les bâtiments, on se soucia principalement de la circulation de l'air, car il fallait évacuer le dangereux miasme, principal objet de crainte¹⁶. Parallèlement à cette prophylaxie aérienne, certains réformateurs accordèrent aussi leur attention aux surfaces des bâtiments puisque la souillure et les moisissures étaient interprétées, à l'instar des odeurs, comme des symptômes de contamination potentielle. C'est à cause d'eux que la patine pâtit. À l'inverse, alors qu'il était considéré comme déplacé à la campagne, le blanc bénéficia du mouvement réformiste. Honni par les théoriciens des jardins et de l'esthétique pittoresque, il devint en ville un gage de salubrité et le signe d'une bonne conduite hygiénique. On en fit la couleur de la prophylaxie et de la guérison, ce qui est exprimé de manière concise dans l'article « blanchir » rédigé par Blondel pour l'*Encyclopédie* :

C'est, en Maçonnerie, donner une ou plusieurs couches de blanc à colle sur un mur sale, après y avoir passé un lait de chaux, pour rendre quelque lieu plus clair et plus propre¹⁷.

¹⁵ James C. Riley, *The Eighteenth-Century Campaign to Avoid Disease*, Londres, MacMilan, 1987, p. x.

¹⁶ À ce sujet voir Corbin, *op. cit.*

¹⁷ « Blanchir », in *Encyclopédie*, *op. cit.*, [En ligne]. http://colet.uchicago.edu/cgi-bin/getobject_?

En associant le blanc à la propreté et à la santé, les réformistes précédaient de plus d'un siècle les architectes du modernisme, qui adopteront aussi le blanc pour des projets d'architecture liés à la santé publique¹⁸.

4.1 LA PATINE EXCLUE DE LA VILLE

Enfin, en réfléchissant sur les époques de notre histoire, je crois que nous sommes arrivés à celle qui nous doit faire apercevoir que la malpropreté de nos rues ne peut plus cadrer avec nos jolies maisons, nos places qu'on veut embellir, nos établissemens publics qu'on veut rendre dignes d'admiration, l'élégance de nos femmes dont on peut tirer une grande utilité pour le commerce des modes: tout nous rend la propreté de la ville plus nécessaire que jamais¹⁹.

Ce passage conclut l'*Essai sur la propreté de Paris* de Pierre Chauvet. Il exprime un vœu de propreté qui fut repris en chœur durant toute la deuxième moitié du dix-huitième siècle.

Quelle était la place de la patine-saleté dans ces appels à la propreté urbaine? Comment était-elle évoquée et décrite? Avant d'aborder le cas exemplaire du Paris des Lumières, on remontera plus loin dans le passé pour aborder un premier cas de résistance à la patine urbaine. Bien avant que l'hygiène vienne déterminer la couleur

a.10:312./projects/artflb/databases/artfl/encyclopedie/correction/build0605/IMAGE/

¹⁸ Au sujet de ces derniers, Mostafavi et Leatherbarrow écrivent : « The fascination with whiteness and cleanliness is exemplified in the striking appearance of so many designs for hospitals, sanatoria, and other institutions that serve the health and hygiene of the citizens: the projects of Tony Garnier, Wagner, Hoffmann, Le Corbusier, and Aalto. » (Mostafavi et Leatherbarrow, *On Weathering*, op. cit., p. 88.)

¹⁹ Pierre Chauvet, *Essai sur la propreté de Paris par un citoyen français*, Paris, 1797, p. 37.

des villes, la saleté de la ville de Londres avait trouvé des adversaires. Dès le dix-septième siècle, les Anglais constataient en effet avec stupeur les effets néfastes de la pollution de l'air.

La fumée de charbon. Préhistoire de la pollution atmosphérique en Angleterre

Le dix-septième siècle vécut un changement technologique important quand le charbon minéral remplaça le bois et le charbon de bois comme principal combustible²⁰. Efficace, facilement disponible et d'un coût abordable, le combustible fossile s'imposa en Angleterre à cette époque. Ardent partisan du charbon, le roi James I encouragea son emploi par une législation favorable et l'octroi de bourses qui récompensaient les inventions liées à son usage. Il donna aussi l'exemple en l'employant pour chauffer les habitations royales.

Revers important de cette petite révolution technologique, les effets dévastateurs de la pollution causée par le charbon se firent rapidement sentir. En dépit de son enthousiasme pour le charbon fossile, le roi lui-même déplora les effets néfastes du nouveau combustible : « In 1620 he was moved with compassion for the decayed fabric of St Paul's Cathedrall near approaching ruin by the corroding quality of coal smoke to which it has long been subjected. »²¹

²⁰ Sur l'histoire de la pollution atmosphérique en Angleterre, voir Peter Brimblecombe, *The Big Smoke: A History of Air Pollution in London since Medieval Times*, London and New York, Methuen, 1987.

²¹ *Ibid.*, p. 39.

Le charbon fossile souffre en effet d'un défaut important : il produit une fumée noire très abondante. Crachée par des cheminées de plus en plus nombreuses, cette fumée changea la physionomie de la ville de Londres. Non seulement noircissait-elle les vêtements²² et les bâtiments, elle avait aussi un autre effet dévastateur sur l'architecture. La fumée contient en effet du dioxyde de soufre. Lors de son oxydation, une réaction chimique qui est favorisée par l'humidité d'un climat comme celui de Londres, le dioxyde de soufre se transforme en acide sulfurique. Les jours de pluie, cet acide se retrouve dans les gouttes d'eau, produisant des ravages beaucoup plus graves que l'encrassement. Rongeant les objets métalliques, il s'attaque aussi à la pierre calcaire dont étaient construits certains des plus beaux édifices de la ville. Sous l'effet de l'acide, cette pierre se transforme en effet en sulfate de calcium, autrement dit en gypse ou en un équivalent du plâtre de Paris. Lors de cette transformation, la pierre prend de l'expansion et s'écaille. Le sulfate de calcium est également assez soluble dans l'eau, ce qui le rend vulnérable à la pluie.

Dans un environnement où la fumée de charbon est très abondante, comme dans le Londres du dix-septième siècle, elle fait très vite d'importants dégâts. Tellement qu'un essai sur la pollution de l'air, sans doute le premier du genre, parut dès 1661. Écrit par John Evelyn, *Fumifugium, or The Inconvenience of the Aer and Smoak of London* était rédigé à l'attention de Charles II :

²² Au point d'influencer la mode. Pour diminuer la fréquence des nettoyages, parapluies, vêtements noirs ou blanc cassé étaient de mise.

Your Majesty, who is a Lover of noble Buildings, Gardens, Pictures, and all Royal Magnificences, must needs desire to be freed from this prodigious ennoyance; and, which is so great an Enemy to their Lustre and Beauty, that where it once enters there can nothing remain long in its native Splendor and Perfection²³.

Evelyn ne met pas en cause les foyers domestiques utilisés pour la cuisine, trop petits pour avoir un impact notable. Il vise plutôt « a few particular Tunnells and Issues, belonging to Brewers, Diers, Lime-Burners, Salt, and Sope-Boylers, and some other private Trades. »²⁴ Polluée par les fourneaux des artisans, Londres l'enfumée devient une ville volcan :

Whilst these are belching it forth their sooty jaws, the City of London resembles the face rather of Mount Aetna, the Court of Vulcan, Stromboli, or the Suburbs of Hell, than an Assembly of Rational Creatures, and the Imperial seat of our incomparable Monarch²⁵.

Evelyn s'inquiète surtout de la santé des Londoniens, mais cela ne l'empêche pas de constater l'impact dévastateur de la fumée sur les monuments et l'architecture de la ville. Il décrit ainsi ce qu'on peut considérer comme une patine accélérée :

This is that pernicious Smoake which sullies all her Glory, superinducing a sooty Crust or Fur upon all that it lights, spoyling the moveables, tarnishing the Plate, Gildings and Furniture, and corroding the very Iron-bars and hardest Stones with these piercing and acrimonious Spirits which accompany its Sulphure; and executing more in one year, than exposed to the pure Aer of the Country it cold effect in some hundreds. [...]

²³ *The smoake of London: two prophecies*, incluant John Evelyn, *Fumifugium: or the Inconvenience of the Aer and Smoake of London Dissipated Together with some Remedies Humbly Proposed*, New York, Maxwell Reprint, 1969, p. 2.

²⁴ *Ibid.*, p. 15.

²⁵ *Ibid.*, p. 15-16.

It is this horrid Smoake which obscures our Churches, and makes our Palaces look old, which fouls our Clothes, and corrupts the Waters, so as the very Rain, and refreshing Dews which fall in the several Seasons, precipitate this impure vapour, which, with its black and tenacious quality, spots and contaminates whatever is exposed to it²⁶.

Dans *An Essay on the Fuel of London*²⁷, publié au tournant du siècle, Timothy Nourse se désole de voir qu'aucun bâtiment, neuf comme ancien, n'échappe à la destruction :

And such truly is the Corroding Quality of this Smoak, that the hardest Thing in Nature, or made by Art, cannot resist it, witness the Bars and Casements of Windows, the Balconies, with all sorts of Iron-work, which though never so well Oil'd and Polish'd, will in a few Years become Eaten and Mounldring with Rust, and must after a short Time be renew'd to become fresh Fuel for this all-devouring Smoak. The Stones themselves run the same Fate, witness St. Peters in Westminster, the Buildings in the Strand, as Sommerset-House, the Savoy, the New-Exchange, Northumberland-House, with the more Ancient Buildings of White-Hall, all which are eaten away, peel'd and fley'd as I may say to the very Bones by this hellish and subterraneous Fume²⁸.

Parmi les plus illustres victimes de cette patine rapide causée par la fumée du charbon, on compte la nouvelle église Saint-Paul, reconstruite au début du dix-huitième siècle après qu'un incendie eût ravagé la vieille église. Nourse raconte que la pierre était attaquée avant même que la construction du nouveau bâtiment ne fût achevée :

And what is more to be lamented then all the rest, the glorious Fabrick of St. Paul's now in building, so Stately and Beautiful as it is, will after an Age or Two, look old and discolour'd before 'tis finish'd, and may

²⁶ *Ibid.*, p. 16.

²⁷ Timothy Nourse, *Campania Foelix*, New York, Garland Publishing, 1982 (1700).

²⁸ *Ibid.*, p. 350.

suffer perhaps as much damage by the Smoak, as the former Temple did by the Fire²⁹.

Pour préserver la nouvelle construction, Nourse aurait même accepté un compromis esthétique, suggérant qu'on aurait dû limiter la complexité de l'ornementation :

For 'tis impossible but channell'd Pillars with so much Carving, as is about the Cornish and Porches of this Church, should be furr'd and sooty by the Smoak sticking to it, and in a short time be defac'd. Upon which account perhaps it might have been more convenient, that the Outside of this sumptuous Pile had been of a plainer mould³⁰.

Bien sûr, Evelyn et Nourse écrivent des décennies avant Gilpin. Ils ne voient pas ces églises et ces palais prématurément vieillis à travers la lunette pittoresque. Pourtant ils annoncent déjà la résistance qu'opposera la ville à toutes les formes de patine.

De l'autre côté de la Manche, en France, on semble avoir moins souffert des effets de la fumée du charbon³¹, sans en ignorer l'existence. Ainsi à l'article « charbon » de l'*Encyclopédie*, on distingue le charbon de bois du charbon minéral, ce dernier étant présenté comme le combustible le plus efficace, mais aussi le plus fumigène :

²⁹ *Ibid.*, p. 352.

³⁰ *Ibid.*, p. 352.

³¹ Le climat, plus sec et clément, y fut sans doute pour quelque chose. Louis-Sébastien Mercier rapporte aussi que la ville de Paris fournissait de grandes quantités de bois à ses citoyens, qui pouvaient peut-être ainsi se passer plus facilement du charbon. Par ailleurs, Evelyn affirmait que l'air de Paris était excellent et que les poumons souffrants pouvaient même y recouvrer la santé.

Charbon minéral. Elle [cette espèce de charbon] donne une flamme claire & brillante, accompagnée d'une fumée fort épaisse: c'est la meilleure espèce³².

Toutefois, lorsqu'elle aborde les problèmes liés à la fumée du charbon, c'est à la pollution de l'Angleterre que *l'Encyclopédie* fait référence, ce qui laisse penser que la situation dans la capitale anglaise ne s'était pas améliorée au dix-huitième siècle :

Bien des gens ont regardé la fumée du charbon minéral comme très pernicieuse à la santé, & se sont imaginé que la consommation n'était si commune en Angleterre, qu'à cause que l'air y est continuellement chargé de cette fumée³³.

L'article « air » de *l'Encyclopédie* rapporte enfin que l'air de Londres « est abondamment imprégné du soufre qui s'exhale du charbon de terre qu'on y brûle »³⁴.

La déplorable malpropreté de Paris

Pendant la seconde moitié du dix-huitième siècle, la pollution de l'air londonien n'empêcha pas Paris de remporter la palme de la ville la plus sale d'Europe³⁵. Décrivant les abords d'une prison qui deviendra célèbre pendant la Révolution, l'auteur anonyme des *Remarques historiques sur la Bastille* confirme la mauvaise réputation de Paris :

³² « Charbon », *Encyclopédie, op. cit.*, [En ligne]. http://colet.uchicago.edu/cgi-bin/getobject_?a.17:101./projects/artflb/databases/artfl/encyclopedia/correction/build0605/IMAGE/

³³ *Ibid.* On remet ensuite en question le lien entre les maux respiratoires et le charbon, mais pour ce qui nous concerne, il suffit de savoir où se trouvait la fumée.

³⁴ « Air », *Ibid.* http://colet.uchicago.edu/cgi-bin/getobject_?a.2:33./projects/artflb/databases/artfl/encyclopedia/correction/build0605/IMAGE/.

La rue qui borde l'enceinte du fossé offre encore des maisons, ou plutôt des baraques, du tems de Charles VI, & ce n'est pas l'endroit le moins détestable & le moins propre de cette ville si vantée, qu'on peut appeler à juste titre la première de l'Europe pour la saleté de ses rues, la construction dégoûtante de la plupart de ses édifices, & surtout, pour le coup d'œil affreux de sa populace³⁶.

Mercier, dans son *Tableau de Paris*, présente aussi Paris comme « la ville du monde la plus sale »³⁷. Pour le portraitiste de la ville lumières, la fumée n'est pas en cause malgré son abondance. En effet alors que Mercier demande comment on peut survivre « au milieu de la fumée continuelle de cette quantité incroyable de bois, & de la vapeur de tout ce charbon »³⁸, et que, du haut d'une tour de Notre-Dame, il s'écrit : « oh, que de ce point de vue élevé ce vaste Paris a une physionomie particulière! Il exhale la fumée, & il semble me dire, tout est fumée »³⁹, il ne se plaint jamais de ses effets sur les monuments ou sur la couleur de la ville.

Non, si Paris est sale, c'est surtout au niveau du sol. Les égouts à ciel ouvert, la boue⁴⁰, le ruissellement des eaux de pluie, tout concourt à faire de Paris une ville dont Mercier a du mal à oublier l'ancien nom : « On sait que Paris se nommoit jadis Lutetia; Ville de boue »⁴¹. Il nous apprend ainsi qu'une armée de travailleurs s'efforce de compenser pour le laisser-aller de la population. Alors que les *boueurs* « enlèvent les

³⁵ Les autres grandes villes européennes, telles Londres et Rome, font aussi l'objet de critiques, mais il semble y avoir consensus pour élire Paris ville la moins propre du siècle.

³⁶ *Remarques historiques sur la Bastille; sa démolition, & Révolutions de Paris, en juillet 1789. Avec un grand nombre d'anecdotes intéressantes & peu connues*, Londres, 1789, p. 15.

³⁷ Mercier, *op. cit.*, Tome I, 1782, p. 121.

³⁸ *Ibid.*, p. 138.

³⁹ *Ibid.*, Tome VII, 1783, p. 72.

⁴⁰ La boue est un terme générique qui désigne l'innommable, c'est-à-dire tous les déchets domestiques qui s'échappent des maisons et que les artisans déversent de leur boutique.

⁴¹ Mercier, *op. cit.*, tome VI, 1783, p.1.

immondices que le balai domestique pousse dans le coin des bornes »⁴², les *décrotteurs* offrent aux passants de les débarrasser des maculatures qui peuvent avoir souillé leurs vêtements sur la route d'un rendez-vous. L'existence de ces curieux métiers est un symptôme d'une situation qui désespère l'auteur du *Tableau*.

Les doléances de Mercier trouvent un écho chez Pierre Chauvet. Loin de camoufler dans son *Essai* une quelconque nostalgie de l'Ancien Régime, il estime au contraire que la situation ne devait pas être mieux alors. Il rappelle d'ailleurs lui aussi de Paris que « son ancien nom de Lutetia, voulait dire ville de boue. »⁴³ Sa critique, bien que lapidaire, se veut constructive : « Mais comment rendre Paris propre? »⁴⁴, demande-t-il en cherchant des modèles dans le passé et ailleurs en Europe. À ce titre, la Florence de la Renaissance apparaît comme un paradis qu'il nous décrit avec ferveur : « Cette cité, digne de notre admiration, regardait la propreté des rues comme un objet de la plus grande conséquence; elle pensait que ç'auroit été un geste de barbarie, de laisser entartrer de boue et d'ordures, dans les carrefours et sur les places publiques, les chef-d'oeuvres des arts, qui faisoient l'ornement et la gloire de leur patrie. »⁴⁵

Chauvet se préoccupe particulièrement du sort des monuments, sur lesquels l'urine des négligents agit comme l'acide sulfurique sur la pierre de Londres :

⁴² *Ibid.*, Tome V, 1783, p. 326.

⁴³ Chauvet, *op. cit.*, p. 14.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 10.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 10-11.

Rien ne révolte plus un ami des arts, que de voir entasser des ordures auprès des beaux monumens, des belles statues publiques: de voir un vieux satyre se débrailler devant le buste de Minerve ou d'une vestale, et faire, par ses ordures, jaunir un beau piédestal de marbre blanc⁴⁶.

Et plus loin : « Chacun serait bien aisé, je pense, de ne pas voir contre les murs, de l'urine croupie, des ordures, qui, par une laps de temps, quelquefois très court, infectent, dégradent et ruinent tout, sans respecter même les plus beaux monumens. »⁴⁷

En conclusion, il formule un souhait dans un appel à l'Institut des Sciences : « Je prie les citoyens qui désirent de parcourir la carrière de la magistrature, de ne pas dédaigner la propreté de notre capitale, et de songer qu'Epaminondas fut trouvé digne d'occuper les premiers emplois de la république, parce qu'il avoit introduit une grande propreté dans les rues de Thèbes. »⁴⁸ Plus que le vœu d'un citoyen capricieux, la propreté d'une ville serait la marque du grand homme d'État.

⁴⁶ *Ibid.*, note de la page 11.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 21.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 40.

4.2 SUS À LA PATINE! LA RÉFORME DES HÔPITAUX ET DES PRISONS

Les rues et les places publiques n'étaient pas les seuls endroits où la propreté devint un enjeu dans la deuxième moitié du siècle. Sans doute d'esprit plus pratique — ou humaniste — que Mercier et Chauvet, des réformateurs portèrent leur attention sur les hôpitaux et les prisons, des institutions dont les lacunes en matière d'hygiène ajoutaient aux affres de la maladie ou de l'enfermement. Pour contrer des taux de mortalité effarants⁴⁹, on remit en question tous les aspects de ces institutions : administration, hygiène, architecture, densité d'occupation, ségrégation des prisonniers et des malades, etc. Comme on l'avait fait à l'échelle de la ville, on accorda beaucoup d'attention à la ventilation de l'intérieur des bâtiments. Dans une moindre mesure, on s'intéressa aussi à l'état des surfaces comme le constate Norman Johnston, qui situe le début de cette prise de conscience dans les années 1780⁵⁰ :

Advances in medical knowledge — particularly the first crude awareness of the relationship between filth and illness — and liberal political movements led to a new concern with health and sanitation in the eighteenth century. The nature of contagion was not yet clearly understood, however, and the period saw a renaissance of the classical view that epidemics could be traced to noxious airs or miasmas, decaying materials, and dampness⁵¹.

⁴⁹ Mercier révèle qu'à Bicêtre et à l'Hôtel-Dieu, « il meurt le cinquième des malades. » (*Op. cit.*, Tome III, 1782, p. 230)

⁵⁰ « Exemplary prisons in terms of architecture and programs were rare before the late eighteenth century. it was not until around 1780 that a strong prison reform movement began to develop in some European countries, and later in other parts of the world. » (Norman Johnston, *Forms of Constraint: A history of Prison Architecture*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 2000, p. 42)

⁵¹ *Ibid.*, p. 46.

Corbin résume le traitement radical qu'on réserva à la saleté des murs :

Contre la *lepra domorum*, les hygiénistes reprennent à leur compte les injonctions de Moïse. Faire tomber le vieux crépi et le renouveler, piquer les murs, enlever les briques en contact direct avec le sol, car elles s'imbibent des substances putrides mélangées à la terre, ne constituent pas que des impératifs techniques. Crépir, enduire, peindre, blanchir les murs, les voûtes et les boiseries, c'est se cuirasser contre le miasme. Ainsi se justifie le succès du plâtre qui non seulement réjouit la vue mais se révèle un agent efficace de lutte contre l'infection⁵².

Le mouvement de réforme des prisons et des hôpitaux était complexe et teinté de particularités nationales. Il embrassa l'administration des peines, l'architecture, l'hygiène, les modes de surveillance et les nouvelles méthodes de diagnostic des maladies. Comme nous restreindrons notre attention aux aspects de la réforme qui concernent la patine, on comprendra que maints aspects de cette dernière seront passés sous silence.

On ne devra donc pas s'étonner, à la lecture de la section qui suit, de l'absence d'auteurs traditionnellement associés à l'histoire de la réforme des prisons. Pour la simple raison qu'ils ne s'intéressèrent pas aux surfaces des prisons, nous avons en effet exclu deux des réformateurs les plus influents des Lumières, le marquis Cesare Beccaria Bonesana⁵³ et Jeremy Bentham⁵⁴. Le premier, consterné par l'arbitraire de la justice, la cruauté des peines et l'inefficacité de ces dernières comme mesure

⁵² Corbin, *op. cit.*, p. 107.

⁵³ *Dei Delitti e delle Pene*, Milan, 1764. Traduit en France par Morellet dès 1766.

⁵⁴ *The Panopticon Writings*, une série de lettres écrites de Russie en 1787, ainsi que deux post-scripts écrits en 1790 et 1791. Voir *The Panopticon Writings*, Verso Books, 1995.

dissuasive, s'est d'abord attaqué à une législation pénale archaïque. Adoptant un point de vue philosophique, il a cherché à comprendre la fonction des peines et à identifier les sanctions les plus efficaces pour prévenir de nouveaux délits. Réclamant l'abandon des châtiments corporels et de la peine de mort, il en vint à privilégier les peines d'emprisonnement, mais il ne proposa pas de réforme sanitaire de l'espace carcéral. Dans le chapitre qu'il consacre à l'emprisonnement, tout en déplorant la « misère et le désespoir »⁵⁵ qui règne dans les prisons, il discute surtout des abus de l'emprisonnement préventif et des conséquences sur la vie et la réputation des accusés innocents.

Quant à Jeremy Bentham, son panoptique a suscité beaucoup d'intérêt chez les historiens de l'architecture, qui ont vu dans cette structure le prototype du pénitencier moderne. Moins soucieux d'hygiène que de systématiser le fonctionnement de la prison, Bentham a imaginé un dispositif qui permettait d'exercer un contrôle total sur les détenus tout en minimisant la nécessité de recourir à la force. Pour ce qui concerne les mesures d'hygiène, il avait pensé à l'élimination des déchets et à la circulation d'air, mais il n'en avait pas fait une préoccupation principale⁵⁶.

⁵⁵ *Traité des délits et des peines*, traduction par Chaillon de Lisy, 1773. Cette traduction, la deuxième en français, serait plus littérale que celle de 1766.

⁵⁶ Bentham absent de notre étude, on comprendra mieux celle de son historien le plus célèbre, Michel Foucault. En effet, si ce dernier s'est intéressé aux prisons du dix-huitième siècle et à la fiction constituée par le panoptique, c'est surtout en vertu de son intérêt pour les questions de discipline et de surveillance. Aux yeux du philosophe, la prison imaginée par Bentham incarnait en quelque sorte la mise en place d'un nouveau système de surveillance qui deviendra une caractéristique de la société moderne. Quand à la *Naissance de la clinique*, autre ouvrage de Foucault dont le corpus chevauche le nôtre, rappelons qu'il porte d'avantage sur l'évolution du regard médical (compréhension des maladies, évolution des méthodes de diagnostic) que sur les effets de la réforme de l'hygiène sur l'architecture.

L'Angleterre à l'avant-garde avec John Howard

La réforme des prisons et des hôpitaux, bien que réclamée partout en Europe à la même époque, débuta en Angleterre. Dans ce pays, la seconde moitié du siècle vit la population des prisons exploser⁵⁷. Les raisons de cette augmentation étaient multiples. Obligés de réduire les peines d'exil dans les colonies après 1775, année du début de la guerre d'indépendance américaine, les juges avaient de plus en plus recours à l'emprisonnement pour punir les délits en même temps qu'ils renonçaient à la peine capitale et aux sévices corporels. Dans les années 1780, la fin de la guerre fut suivie d'une crise économique qui accrut la petite criminalité, ce qui augmenta encore la population carcérale. Inédit dans l'histoire anglaise, ce recours aussi massif aux peines d'emprisonnement modifia le paysage des prisons.

Le manque de place ne fut pas le seul moteur de la réforme. Conséquence directe de la surpopulation, la fréquence d'épidémies de fièvre typhoïde augmenta de façon spectaculaire dans les prisons. Cette maladie, alors appelée *gaol fever*⁵⁸, affectait les prisonniers, leurs gardiens et jusqu'au personnel judiciaire. Robin Evans rapporte que de graves épidémies survenues en 1730 et 1750 tuèrent des membres du corps juridique⁵⁹, ce qui accrut le besoin de réformes.

⁵⁷ « Howard estimated that the prison population increased 73 percent between 1776 and 1786. As a result, prison conditions deteriorated sharply. » (Michael Ignatieff, *A Just Measure of Pain. The Penitentiary in the Industrial Revolution, 1750-1850*, New York, Pantheon Books, 1978, p. 84)

⁵⁸ La fièvre typhoïde était endémique en Angleterre à cette époque. Cette maladie est transmise par un parasite, mais on pensait alors qu'elle était l'effet d'une certaine composition de l'air sur l'organisme.

Michael Ignatief observe que les réformateurs des prisons purent s'inspirer de recherches qui avaient été faites dans le domaine maritime, car les marins entassés sur les navires éprouvaient des maux semblables à ceux des prisonniers. Ignatief résume les conseils de James Lind, auteur d'un influent essai sur la santé à bord des navires⁶⁰ :

By scrubbing the decks and hatchways, by bathing and delousing the men, and by forcing them to wear uniforms, Lind was able to reduce mortality among them. In the 1770s, when John Howard was developing his own ideas on prison hygiene, he acknowledged Lind's influence⁶¹.

Plus généralement, on savait, grâce à des observations épidémiologiques comme celles du Dr. John Pringle, que tous les lieux de confinement mal nettoyés et aérés avaient le même effet sur les êtres humains :

In *Observations on the Nature & Cure of Hospital & Jail Fevers*, Pringle demonstrated that not only gaol fever and hospital fever but army fever as well were all one and the same disease; a disease caused not by a type of institution, nor by some peculiar elective affinity between sin and illness, but by a linked chain of events under particular conditions. 'This fever is proper to every place that is the receptacle of crowded men, ill aired and kept dirty... wherever there is a collection of putrid animal steams, from dead or even diseased bodies.' The significance of this clearly stated aetiology was to suggest that prisons could be made healthy if the conditions for the propagation of fever were removed⁶².

⁵⁹ Robin Evans, *The Fabrication of Virtue. English Prison Architecture, 1750-1840*, Cambridge, Cambridge University Press, 1982, p. 95.

⁶⁰ James Lind, *An Essay on the Most Effectual Means of Preserving the Health of Seamen in the Royal Navy*, 1762.

⁶¹ Ignatief, *op. cit.*, p. 45. Cette épidémiologie comparative fut aussi appliquée en France en rapprochant cette fois les prisons et les hôpitaux. On la retrouve chez François Doublet, auteur d'une proposition de réforme des prisons sous le régime révolutionnaire : « Ce qu'il est essentiel de remarquer, c'est que cette fièvre des prisons est du même genre que celle qui s'observe dans les hôpitaux, dans les vaisseaux, dans les dépôts de mendicité et dans les lieux où l'on accumule un plus grand nombre d'hommes, que l'espace ne le permet. » (François Doublet, *Rapport sur l'état actuel des prisons de Paris*, Ouvrage lu devant la Société de Médecine, Paris, chez Méquignon, 1791, p. 25, site Gallica de la BNF, [En ligne]. <http://visualiseur.bnf.fr/Visualiseur?Destination=Gallica&O=NUMM-43035>)

⁶² Evans, *op. cit.*, p. 95; citation tirée du texte de 1750.

Pour alimenter les projets de réforme, tant en Angleterre qu'en France, les autorités mandatèrent des observateurs dont la mission consistait à faire le tour des prisons pour s'inspirer des meilleures institutions. John Howard fut le précurseur de ce tourisme sanitaire. À l'époque où il était shérif de Bedfordshire, Howard avait été choqué par les conditions d'emprisonnement et par les risques excessifs auxquels on exposait les accusés en attente de procès et les prisonniers n'ayant pas commis de crimes graves. Dans sa quête de la prison idéale, il parcourut l'Europe de 1774 à 1788, année au cours de laquelle il mourut victime d'une infection contractée lors d'une visite. À la suite de la publication de *The State of the Prisons in England and Wales*, en 1777, Howard exerça une influence notoire sur les architectes de prisons et d'hôpitaux, dont plusieurs s'inspirèrent de ses conseils⁶³.

L'approche de Howard n'était pas dépourvue de moralisme. Certes, il soutenait que la saleté des prisonniers était d'avantage le résultat de l'incurie des administrateurs de prisons que de leur mauvaise conduite morale⁶⁴. Il faisait aussi montre de tolérance

⁶³ « It was John Howard more than any of these gentlemen who was to be the architects' mentor, and he had much to say on the subject of salubrity. » (*Ibid.*, p. 113)

⁶⁴ Il se distinguait en cela d'autres réformistes plus catégoriques :

« These doctors (James Lind, the superintendent of Haslar naval hospital in Portsmouth, William Smith, the Physician who wrote a scathing denunciation of the squalor in the jails of the London area in 1776; and Thomas Percival, the Manchester authority on Hospital), were among those whose experience in hygiene in hospitals, foundling hospitals, dispensaries, troop transports, and men-o'-war provided Howard with the hygienic regimen he sought to introduce into prisons (...) regarded the hygienic reform of institutions as a moral, no less than a medical crusade, The sicknesses of the poor were interpreted as the outward sign of their inward want of discipline, morality, and honour. As John Mason Good, physician of Cold Bath Fields prison, put in 1795, *The poor are in general but little habituated to cleanliness*; they were therefore liable to disease, because *they feel not, from want of education, the same happy exertion of delicacy, honour and moral sentiment which everywhere else is to be met with*. This, of course, is the language of social and moral condemnation veiled as the language of medicine. The same tendency to slide from medical into moral and class categories is evident in Daniel Layard's pamphlet on jail fever, which appeared in 1773.

face à la présence des femmes de prisonniers dans les prisons : « Man and wife should not be totally separated; but no women, unless prisoners, should ever be permitted to continue so much as one night in any prison; except, perhaps, when their husbands are dangerously ill. »⁶⁵ Mais cette ouverture d'esprit n'empêchait pas la pensée du réformiste, qui était associé à un courant de pensée puritain, d'être teintée de rigorisme moral. Ainsi, il croyait fermement qu'un milieu sain, l'exercice routinier de l'entretien du corps et la participation des prisonniers au nettoyage de la prison pouvaient contribuer à la réhabilitation des âmes criminelles⁶⁶.

La section trois de son ouvrage, intitulée « Proposed Improvements in the Structure and Management of Prisons », est la plus riche d'informations sur le traitement des surfaces. Conformément aux préceptes de la nouvelle prophylaxie, Howard insiste sur l'importance de la propreté des prisonniers et des lieux de claustration. Dans le passage suivant, Howard rapproche le problème de la qualité de l'air de celui qui concerne la salubrité des murs :

I learn from a letter to Sir Robert Ladbroke, printed in 1771, page 11, that Dr. Hales, Sir John Pringle, and others have observed, that air, corrupted and putrefied, is of such a subtle and powerful nature, as to rot

Filth and disease were as natural to the poor, he asserted, as cleanliness and health were to the virtuous and industrious. The poor were *boundin the chains* of addiction to riotous living, sexual indulgence and intemperance. They were susceptible to disease because they were susceptible to vice. » (Ignatief, *op. cit.*, p. 60)

⁶⁵ John Howard, *Prisons and Lazarettos*, volume one, *The State of the Prisons in England and Wales*, reprinted from the fourth edition (1792) with a new introduction by Ralph W. England Jr., Montclair, N.J., Patterson Smith, 1973, p. 17.

⁶⁶ Il est amusant de rapprocher des recommandations d'Howard celles d'un autre réformateur, le Français Brissot de Warville. Dans *Théorie des lois criminelles* (2 vol., Paris, J.P. Aillaud, 1836, 1781), il recommandait de faire « polir le marbre » aux prisonniers (*op. cit.*, p. 193). Il s'agit d'une autre forme de travail de surface utilisée à des fins de réhabilitation.

and dissolve heart of oak; and that the walls of buildings have been impregnated with poisonous matter for years together⁶⁷.

Ses observations et ses conseils vont plus loin. Il recommande ainsi des lavages fréquents garantis par un approvisionnement adéquat en eau et le blanchiment des plafonds et des murs à la chaux :

In order to Cleanliness; than which scarce any thing in the whole oeconomy of a gaol is of more importance, the ceiling and walls of every ward and room should be well scraped; and then washed with the best stone-lime taken hot from the kiln, and flaked in boiling water and size, and used during the strong effervescence; at least twice a year; just after the Lent and Summer assize. Each ward and room should be swept, and washed every day, by the respective inhabitants; and sometimes with hot vinegar. [...] There is not in England a prison more healthy, considering the number of prisoners, than Tothillfields bridewell; where the rooms are washed every day⁶⁸.

Howard trouve enfin un avantage surprenant dans la propreté des murs: « White-washing is not only proper for cleanliness, but attempts to escape are more easily discovered in white than in dirty walls. »⁶⁹ Gages de santé physique et de redressement moral, des murs blancs augmentaient aussi la sécurité en compliquant les évasions⁷⁰.

⁶⁷ Howard, *op. cit.*, p. 7.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 30.

⁶⁹ *Ibid.*, note de la page 30. On trouve un avis contraire chez Brissot de Warville. Sans doute plus motivé par la théorie des caractères que par la peur des évasions nocturnes, l'auteur de la *Théorie des lois criminelles* recommandait que la prison soit un bâtiment menaçant : « Sur la porte de la prison, épigraphe terrible, chaînes apposées, murailles peintes en noir, sentinelles, surveillants. » (Brissot de Warville, *Théorie des lois criminelles*, Vol. I, Paris, J.P. Aillaud, 1836 (1781), p. 194)

⁷⁰ Ce lien entre la blancheur d'un mur et la sécurité a de nouveau été établi au dix-neuvième siècle, en France. Lorsque la municipalité de Toulouse vota un nouveau règlement obligeant le badigeonnage des

La réforme en France

Si elle le fit avec un peu de retard sur l'Angleterre⁷¹, la France entreprit aussi de réformer ses prisons et ses hôpitaux avant la Révolution. Jacques Carré affirme que « durant les dernières années de l'Ancien Régime, l'amélioration et la reconstruction des hôpitaux parisiens a été un des grands projets avortés du règne de Louis XVI. Plusieurs ministres comme Necker et Breteuil se sont intéressés de très près à cette grande cause, avec le concours de nombreux savants de l'Académie des Sciences. »⁷²

Consciente de son retard, la France souhaitait profiter de l'expérience acquise ailleurs en Europe⁷³. Jacques Tenon, un chirurgien réputé membre de l'Académie des Sciences, fut mandaté par le baron de Breteuil, secrétaire d'État et ministre du Département de Paris, pour une tournée de visites de prisons et d'hôpitaux. Au moment de commencer ses travaux, le taux de mortalité à l'Hôtel-Dieu était de un pour quatre patients, ce qui faisait pâle figure face au taux de un pour vingt-cinq enregistré à la même époque à l'hôpital d'Edimbourg⁷⁴.

murs, elle invoqua la sécurité. Voir Valérie Nègre, « La céruse et le blanchiment des villes de briques au milieu du XVIII^e siècle », *Techniques & culture*, n° 38, 2001, p. 5-16.

⁷¹ Ce retard est probablement d'origine structurelle puisque la prise de conscience avait précédé l'application de mesures tangibles. Jacques-François Blondel, dont le *Cours d'architecture* regroupe des idées émises dans les années 1740, écrivait : « Nous osons le dire ici, les logements de nos prisons sont infects, leurs cachots font horreur; le peu d'espace qu'elles occupent est trop limité. » (Jacques-François Blondel, *Cours d'architecture*, vol. II., Paris, Bibliothèque de l'Architecture française, 2001 (1771), p. 455)

⁷² Introduction de l'ouvrage de Jacques Tenon, *Journal d'observations sur les principaux hôpitaux et sur quelques prisons d'Angleterre*, édition présentée et annotée par Jacques Carré, Faculté des Lettres et Sciences humaines de l'Université Blaise-Pascal, nouvelle série, fascicule 37, Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, 1992 (1787), p. 5.

⁷³ La traduction française du livre d'Howard date de 1788. Mercier vante aussi son travail dans le chapitre qu'il consacre au donjon de Vincennes (Mercier, *op. cit.*, Tome IX, chapitre DCCVI).

⁷⁴ Tenon, *op. cit.*, p. 5.

Le journal de Tenon contient les commentaires que lui inspirèrent ses visites. Règle générale, le souci de propreté s'exprime surtout dans l'attention portée aux différents systèmes d'alimentation et d'évacuation des eaux, aux matériaux de recouvrement du sol (dalles, planches), des murs (planches, plomb) et des plafonds, à la présence de bains, et au lavage des vêtements et des patients ou des prisonniers. À l'occasion, comme lors de sa visite de l'hôpital de Gloucester⁷⁵, il s'intéresse à l'entretien des surfaces, notant qu'on « reblanchit tous les ans les dedans de cet hôpital avec du lait de chaux. »⁷⁶ Plus loin, dans un commentaire qui porte sur le nouvel hôpital général pour les femmes et les filles en couche de Londres, il décrit les mesures prises suite à un épisode de fièvre puerpérale contagieuse : On ferma l'hôpital du 2 février au 22 mars 1784 puis « on nettoya les lits, les rideaux; on gratta, on blanchit les salles; le fond des lits qui est de toile, le couil des matelas furent brûlés. »⁷⁷

François Doublet y va de recommandations semblables dans son *Projet de décret sur l'ordre et la salubrité des Maisons de Justice ou Prisons criminelles*⁷⁸. À l'article XVIII, il recommande la routine d'entretien suivante :

⁷⁵ Construit en 1760 et ouvert en 1762, c'est donc un établissement moderne. Les principes réformateurs ne furent toutefois appliqués pour la première fois qu'au moment de la construction des nouvelles prisons de Gloucestershire, ouvertes en 1792.

⁷⁶ Tenon, *op. cit.*, 134.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 228. Tenon note aussi la blancheur du linge des prisonniers : « On exige que le malade que l'on reçoit apporte du linge blanc et soit tenu proprement. » (*Ibid.* p. 147) Dans une relation de type métonymique, le linge blanc devient le signe de la blancheur de la prison.

⁷⁸ Le texte fait suite, à partir de la page 67, à son *Mémoire sur la nécessité d'établir une réforme dans les prisons et sur les moyens de l'opérer* (voir Doublet, *op. cit.*).

Toutes les salles, chambres et pièces ci-dessus désignées, seront grattées et blanchies à la chaux, tous les deux ans, et balayées tous les jours par les prisonniers et par les guichetiers⁷⁹.

Plus loin, à l'article XLVI, il démontre l'importance primordiale qu'il accorde à l'entretien de conditions salubres en déclarant que « les fonctions de Directeur de la Maison de Justice, seront de faire régner la propreté dans toutes les parties. »⁸⁰

On constate donc que la France appliqua les méthodes développées en Angleterre et qu'elle adopta elle aussi le blanc pour ses institutions. Toutefois Mercier nous apprend que le mur blanc ne fut pas toujours la panacée qu'on imagine. Comme le fait remarquer Corbin, le remède fut parfois aussi dommageable que le mal qu'il devait prévenir⁸¹. Voici ce qu'écrit Mercier à propos des dangers des murs de plâtre neuf :

Les plâtres que l'on emploie dans la construction des maisons font beaucoup de mal, parce qu'ils sèchent difficilement, & que l'on habite imprudemment les édifices nouvellement bâtis. Il n'y a rien de plus dangereux: la vapeur des murs est funeste & cause des accidens innombrables. Ces émanations enfin ont dans nos foyers des influences meurtrières. De là des paralysies & autres maladies, dont l'origine est attribuée à des causes étrangères.

On abandonne ces maisons neuves & humides aux filles publiques: on appelle cela essuyer les plâtres. Mais au bout de deux ou trois années, ces plâtres n'ont pas encore perdu ce qu'ils ont de dangereux.⁸²

⁷⁹ *Ibid.*, pp. 78-79.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 87.

⁸¹ Corbin écrit : « Les émanations des murs neufs, cette odeur de plâtre et d'humidité [...], se révèlent, elles aussi, funestes. À Paris, on abandonne les locaux nouvellement construits aux filles publiques. On appelle cela essuyer les plâtres. Les gaz émanés du mur neuf entraînent des névralgies, des affections articulaires ou musculaires aiguës. Le problème fera l'objet d'un débat médical au XIXe siècle. » (Corbin, *op. cit.*, p. 29)

⁸² Mercier, *op. cit.*, p. 218.

Ce risque connu au point d'avoir inspiré une expression ne semble toutefois pas avoir pesé très lourd dans la balance.

La patine tragique. Des prisons imaginaires de Piranèse au cachot de la Bastille

Suggérant l'épidémie ou l'âme criminelle, la patine des hôpitaux et des prisons ne rappelle en rien la blondeur rassurante de la chaumière pittoresque. Cette patine d'origine organique, malodorante, malsaine et parfois même dangereuse, relèverait en fait de l'abject « bordé de sublime »⁸³ théorisé par Julia Kristeva. Dans les cachots et les cellules souterraines, les taches des murs sont aussi causées par l'humidité qui suinte du sol, ce qui n'avait rien de rassurant à une époque où le sous-sol de la terre était considéré comme une source de substances extrêmement toxiques. Avec une telle force d'évocation, on peut comprendre que la patine des prisons ne put être appréciée pour elle-même et pour ses seules qualités formelles.

La question du sublime permet de rapprocher du mouvement réformateur la

⁸³ Kristeva, *op. cit.*, p. 19.

célèbre série des prisons imaginaires gravée par Piranèse dans les années 1750 (fig. 80). Ces univers chaotiques et cauchemardesques, qui tiennent plus de l'enfer de Dante que des prisons modernes qui seront imaginées à la fin du siècle, illustrent bien ce qu'on entend par la patine-saleté. Si la lisibilité des prisons de Piranèse est aussi faible, ce n'est pas seulement à cause des perspectives tordues et des jeux de passerelles et d'escaliers à la Escher. C'est aussi parce que l'obscurité y règne, surtout dans la deuxième série. Or cette obscurité ne tient pas qu'au traitement de la lumière, elle est accentuée par la noirceur des éléments architecturaux, une noirceur qui ne peut être causée que par la saleté et l'humidité ambiante. Cette saleté pénitentiaire répond en quelque sorte à la saleté morale et à la tragédie des occupants de ces lieux sinistres.

Les prisons de Piranèse constituent des versions théâtrales⁸⁴ et amplifiées des prisons que la réforme allait progressivement éliminer. En souhaitant les humaniser et les rendre plus sûres et fonctionnelles, on n'eut d'autre choix que des les rendre plus claires en y faisant régner un jour plus blanc.

Une autre prison, réelle cette fois, qui frappa l'imaginaire des gens des Lumières fut la vieille forteresse de la Bastille. Sa démolition par les révolutionnaires serait d'ailleurs due autant aux conditions abominables qui y régnaient qu'à sa valeur symbolique. Les *Remarques sur la Bastille* dressent un inventaire des tares de cette prison. Dans ce lieu où la torture se mêle à l'oubli, la patine acquiert une dimension

⁸⁴ « Piranesi took the operatic set, detached it from its theatrical origins and generalized it into spatial configurations that could only exist in pictures. The *Carcere* had not the remotest connection with prison

tragique : « Après la tour du Trésor, vers le milieu de la cour, est une arcade qui servait autrefois de porte à la ville, & qui a été plus d'une fois teinte du sang des Parisiens dans leurs démêlés domestiques. »⁸⁵

Les cours de la prison annoncent d'emblée ce qui attend les prisonniers. L'une d'elles a « ses murs noirs & sanguinolens dans quelques endroits »⁸⁶ L'auteur nous en livre une description :

Cette cour n'a que vingt-cinq pieds de long sur cinquante de large; & les cuisiniers, qui y jettent sans précaution les ordures & les vidanges de leurs volailles, en font l'endroit le plus infect & le plus mal-propre de ce royal séjour. Les plaintes à ce sujet seraient superflues; les prisonniers qui se trouvent dans les deux tours de cette cour sont des abandonnés que les seuls porte-clefs visitent : le gouverneur, les commissaires, officiers, &c., ne passent guère plus loin que la grande cour, autour de laquelle sont logés la plupart des prisonniers dans les six tours qui l'entourent; &, lorsqu'on a besoin des autres, on va simplement les tirer de leurs trous, & on les fait venir dans la salle du conseil, dont nous avons donné la description plus haut. Ainsi cette seconde cour doit être mal-propre impunément; & c'est encore trop bon pour des gens que le roi châtie, c'est-à-dire, qui ont déplu à un ministre, ou à un de ses commis, ou à un de ses valets⁸⁷.

Le désolant spectacle se poursuit dans les cellules qu'un curieux euphémisme fait appeler chambres. Dans les quartiers des prisonniers, la patine perd de son abstraction pour se faire la mémoire de ceux qui ont séjourné dans la prison :

building; their incalculable influence resides not here, but in their effects on sensibility. » (Evans, *op. cit.*, p. 79)

⁸⁵ *Remarques*, *op. cit.*, p. 19.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 27-28.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 28.

Les chambres ne présentent que quatre murailles nues, enfumées, & toutes rongées par le salpêtre⁸⁸. Ce sont, pour ainsi dire, des registres vivants; on y lit des noms, des vers, des devises, &c. que l'oisiveté fait tracer aux prisonniers. Le désespoir, la colère y font souvent écrire des choses horribles contre le gouvernement même, & alors dans les visites annuelles on a soin de les effacer; mais comme l'attention là-dessus est assez superficielle, on laisse souvent sur ces murs des traits qui excitent également l'horreur et la compassion⁸⁹.

Devant cette description, on comprend que lorsque la prison fut détruite, l'acte politique se doubla d'un geste sanitaire.

4.3 MERCIER ET LES BLANCHISSEURS D'ÉGLISES

Le refus de la patine ne toucha pas que les rues, les prisons et les hôpitaux. Il détermina aussi parfois la couleur des églises. Dans un chapitre qui porte sur l'église Notre-Dame, Mercier constate une modification notable de son intérieur :

J'ai vu avec regret qu'on avait reblanchi cette église, qui plaisoit beaucoup mieux lorsque ses murailles portaient la teinte vénérable de leur antiquité. Ce demi-jour ténébreux invitoit l'ame à se recueillir; les murs m'annonçoient les premiers jours de la monarchie. Je ne vois plus dans l'intérieur qu'un temple neuf; les temples doivent être vieux⁹⁰.

Alors que la patine de la façade demeure semble-t-il intacte, celle de l'intérieur,

⁸⁸ Le salpêtre désigne diverses « efflorescences de mélanges de nitrates divers (de calcium, d'ammonium, de potassium), qui se forment sur les vieux murs, les parois des étables. » (*Petit Robert*) Dans l'article de l'*Encyclopédie* qui lui est consacré, on le présente comme un sel qui « se forme sur la superficie de la terre, dans les caves, celliers, écuries, & autres lieux couverts imprégnés de substances végétales & animales, & où l'air a accès. Les vieux murs formés de matières qui ont éprouvé l'action du feu, comme le plâtre & la chaux, en contiennent aussi beaucoup. » (*Encyclopédie, op. cit.*, [En ligne]. http://colet.uchicago.edu/cgi-bin/getobject_?a.108:260./projects/artflb/databases/artfl/encyclopedia/correction/build0605/IMAGE/)

⁸⁹ *Remarques, op. cit.*, p. 41.

⁹⁰ Mercier, *op. cit.*, Tome VII (1783), Chapitre DLIV, p. 73..

formée de traces de fumée et d'humidité qui témoignent de centaines d'années de pratique religieuse, a disparu, victime de la brosse d'artisans que Mercier appelle les *blanchisseurs d'églises*⁹¹. Révolté par un acte qu'il juge incompréhensible, le peintre de Paris leur consacre d'ailleurs un chapitre complet. Adoptant un ton accusateur, il écrit que « des Italiens sont venus & ont blanchi nos Eglises »⁹².

La pratique décriée par Mercier est peu documentée, mais si on se fie au texte que Louis Réau consacre aux *embellissements* des lieux de culte catholiques dans la France des Lumières, le blanchiment de Notre-Dame avec du plâtre ne fut pas une exception⁹³. Sans citer de sources autres que Mercier, Réau révèle que des *décrotteurs*⁹⁴ d'églises auraient sévi à Chartres, Angers, Sens-sur-l'Yonne (bourgogne) et à Notre-Dame de Bourgogne.

Le replâtrage de l'intérieur des églises, qui entraînait parfois la disparition d'anciennes peintures murales, n'était pas un geste isolé. Il accompagnait souvent le remplacement du verre coloré des vitraux par du verre blanc, une modification qui répondait à la volonté des administrateurs religieux d'augmenter la clarté des églises et

⁹¹ *Ibid.*, Tome XII (1788), p. 149.

⁹² *Ibid.*

⁹³ Voir Louis Réau, *Histoire du vandalisme. Les monuments détruits de l'Art français*, Tome I, *Du haut Moyen Age au XIXe siècle*, Paris, Hachette, 1959. Réau ne cite pas de sources précises, mais il attribue la responsabilité des badigeonnages à des administrations ecclésiastiques méprisantes le gothique et désireuses de réaliser la résolution du Concile de Trente concernant la visibilité du culte. Dans un texte présenté à l'occasion du séminaire, *L'Enseignement du fait religieux* (Paris les 5, 6 et 7 novembre 2002), Jean-Michel Leniaud, spécialiste de l'histoire de la conservation du patrimoine, ajoute que la nouvelle architecture aux formes simples et à l'iconographie allégée a pu inspirer de telles rénovations. (Voir Leniaud, « Espace, lumière et son dans l'architecture religieuse », in *Éduscol*, le site pédagogique du ministère de l'Éducation nationale, [En ligne].

http://eduscol.education.fr/D0126/fait_religieux_leniaud.htm)

⁹⁴ Voir l'explication du terme plus haut dans ce chapitre.

de moderniser l'architecture gothique. Devant le silence qui entoure ces pratiques, contentons-nous d'observer que l'idéologie — ici religieuse — s'ajouta parfois à l'obsession hygiénique pour contribuer à l'infortune de la patine.

CONCLUSION

Avec ce chapitre, nous avons franchi la frontière qui structure la topographie de la patine. Alors que la patine de l'architecture était une caractéristique importante du jardin pittoresque, nous venons de constater qu'elle ne trouve nulle part où se loger dans la cité. Dans la ville, la patine n'est plus l'œuvre patiente du temps. Plus rapide que le bâtisseur d'église, plus envahissante que la mousse, elle se pare d'associations malfaisantes qui empêchent de goûter sa couleur. Morsure de la fumée du charbon, salpêtre des caves, sang séché des prisons, tache d'urine de la rue, elle devient le signe visible du désordre urbain et de la corruption sociale. Quand la patine du jardin contribue à son harmonie, la patine urbaine marque les différences. Elle distingue le riche du pauvre, la santé de la maladie et la moralité du vice. À une époque où la société adopte un discours plus égalitaire, il semble logique de réclamer les mêmes surfaces blanchies pour tous les citoyens. Effacer la patine redonne à la cité son ordre, sa clarté et sa salubrité. Le blanc masque les différences sociales et rassure les classes dominantes. Comme on le verra au prochain chapitre, la réforme de l'hygiène ne fut pas la seule responsable de l'infortune de la patine urbaine. Poursuivant une tradition remontant à Vitruve, les architectes y contribuèrent aussi en refusant obstinément d'admettre le vieillissement de leurs créations.

CHAPITRE CINQUIÈME : LA PATINE, DONNÉE IMPENSÉE DE L'ARCHITECTURE DES LUMIÈRES¹

INTRODUCTION

La solidité est la première qualité que doit avoir un Édifice. Il est trop dispendieux & trop incommode d'en réitérer souvent la construction, pour négliger aucune des précautions capables de lui assurer la plus longue durée possible. Les Anciens jaloux de laisser à la postérité la plus reculée des traces de leur habileté, n'épargnoient rien pour donner à leurs Bâtimens cette force qui triomphe des accidens ordinaires. Nous avons des Bâtimens de six ou sept cents ans, qui ne nous présentent d'autre signe de vétusté que leur couleur brune & enfumée. [...] Nos Artistes n'ont point aujourd'hui ce grand goût de solidité².

Ce passage est tiré de l'article premier du chapitre que Marc-Antoine Laugier consacre à la solidité des bâtimens dans son *Essai sur l'architecture*³. Dans un livre qui porte principalement sur les ordres et les proportions, une telle observation sur la couleur des constructions centenaires étonne. Elle paraît même exceptionnelle dans la littérature architecturale du dix-huitième siècle. Préoccupé des fondements archéologiques des ordres et des proportions, concevant la ruine comme un terrain d'enquête sur l'évolution des formes, Laugier l'amateur ne semble pas avoir les dispositions requises pour apercevoir les marques du temps sur la surface des pierres.

¹ Dans ce chapitre, nous entendrons évidemment l'architecture au sens académique. L'Académie royale d'architecture était la gardienne d'une tradition classique qui se revendiquait de l'Antiquité et de la Renaissance. Le rayonnement et l'influence de l'institution fondée sous Colbert s'étendaient à toute l'Europe.

² Marc-Antoine Laugier, *Essai sur l'architecture et Observations sur l'architecture*, édition intégrale des deux volumes, Bruxelles, Pierre Mardaga éditeur, 1979, p. 115-116.

³ Il s'agit du troisième chapitre et son titre exact est « De la solidité des bâtimens ».

Pourtant, ce passage révèle qu'il est bel et bien capable de voir et de décrire la patine. Ce n'est donc pas de la cécité de Laugier, ni de celle des architectes, qu'il sera question dans ce chapitre.

Les chapitres précédents ont permis d'établir les bases d'une topographie de la patine. Dans un dernier effort pour achever cette entreprise, nous donnerons cette fois la parole aux architectes issus de la tradition académique pour constater que ces derniers n'ont pas attendu les réformateurs de la deuxième moitié du siècle pour s'opposer à la patine. Alors que certains architectes associés à la tradition académique subissaient l'influence du pittoresque et s'en inspiraient dans certaines réalisations⁴, le discours architectural tenu par ces mêmes architectes est resté complètement indifférent aux charmes la patine. Héritiers d'une tradition classique encore bien vivante et qui avait fait de la maîtrise du temps un enjeu majeur, les architectes des Lumières n'auraient pu admettre au sein de la théorie une notion qui contenait le germe d'une critique de cette tradition. Dans ces circonstances, on comprend aisément qu'ils ne firent pas de la patine un terme d'architecture.

L'absence de la patine dans le discours architectural renforce notre topographie. En effet, on ne doit pas oublier que l'architecture classique de la deuxième moitié du dix-huitième siècle est d'abord une architecture de la ville. Pendant qu'ils abandonnent

⁴ En France, Ledoux a aménagé un jardin pittoresque autour de Hôtel Thélusson, construit entre 1778 et 1781 pour la veuve d'un banquier. Le parc, très élaboré, renfermait de nombreuses références à l'architecture classique, d'immenses rochers et une grotte artificielle. (À ce sujet, voir Anthony Vidler, *Claude-Nicolas Ledoux : Architecture and Social Reform at the End of the Ancien Régime*, Cambridge (Ma.), The MIT Press, 1990). Boullée s'ouvre aussi à la beauté de la nature pittoresque dans son *Essai sur*

l'aménagement du territoire aux ingénieurs et aux jardiniers⁵, les architectes formés à l'Académie s'appliquent à la conception et à l'amélioration de bâtiments qui répondent aux nouveaux besoins de la société urbaine : halles, théâtres, bibliothèques, hôpitaux, prisons, cimetières. Ils constituent ainsi les pièces d'une métropole à assembler, dont le projet est annoncé par Boullée et réalisé, à une échelle modeste, par Ledoux à Chaux. Lorsqu'ils se risquent à l'extérieur de la ville, par exemple pour la réalisation d'une luxueuse villa, les architectes ne perdent jamais leurs manières urbaines.

La première section de ce chapitre débutera par l'examen des traités fondateurs de Vitruve et d'Alberti, qui mettent déjà en place les conditions d'exclusion de la patine. Nous reviendrons ensuite au dix-huitième siècle pour observer chez quelques auteurs diverses expressions d'indifférence et parfois même de résistance à la patine. La deuxième partie nous permettra d'examiner la place de la patine dans les procès-verbaux de l'Académie royale d'architecture. Nous étudierons deux épisodes de la vie académique qui laissent transparaître le point de vue de l'institution sur la patine. On verra que le point de vue académique est en tous points conforme à celui exprimé dans les traités.

l'art. En Angleterre, Robert Adam, à qui l'on doit le projet d'une fabrique ruinée d'inspiration médiévale pour le parc de Tulloch (cf. chapitre 2), réalisa aussi certaines des plus importantes demeures néoclassiques.

⁵ Nous reparlerons au chapitre six de l'accroissement de la compétition entre les professions architecturales au dix-huitième siècle. Contentons-nous ici de renvoyer à l'ouvrage d'Antoine Picon, *Architectes et ingénieurs au siècle des Lumières* (Marseille, Parenthèses, 1988), où il est question de la place de plus en plus grande occupée par les ingénieurs civils formés à l'École des Ponts et Chaussées (fondée en 1747).

5.1 LA MAÎTRISE DU TEMPS COMME ENJEU DE L'ARCHITECTURE DE VITRUVÉ À LEDOUX

Ellipse de la patine chez Vitruve

La première traduction française du *De Architectura* de Vitruve, par Claude Perreault, paraît en 1673, soit deux ans après la fondation de l'Académie royale d'architecture. Il s'agit d'un texte fondateur, toujours au menu des académiciens dans les années qui précèdent la Révolution. On y puise autant de l'information que des sujets de discussion.⁶ Or la patine, ou toute notion qui s'en approcherait, est totalement absente de ce traité.

Allant bien au-delà de la simple négation, ce qui impliquerait tout de même une forme de reconnaissance, Vitruve n'évoque même pas la patine. Si bien qu'il n'exprime aucun point de vue sur la patine. Sans l'apprécier ni la dénigrer, Vitruve en fait tout simplement l'ellipse. Si le texte de Vitruve mérite malgré tout notre attention, c'est qu'il met en place les conditions du refus de la patine dans l'architecture occidentale. À la suite de Vitruve, on luttera en effet farouchement contre les effets du temps. Ce dernier sera considéré comme une fatalité, un ennemi qu'il faut combattre, et non

⁶ Dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, les procès-verbaux de l'institution font mention de la lecture de passages du *De Architectura* le lundi 6 juillet 1761 (chapitre 8 sur la maçonnerie), le lundi 13 juin 1763 (plusieurs chapitres sur les planchers en voûte et sur des enduits), le lundi 22 décembre 1766 (chapitre 7 sur les enduits pour les milieux humides), le lundi 11 avril 1768 (chapitres 2 et 4 sur le sable), le mardi 4 avril 1769 (chapitre 3 du livre 7 sur les planchers en voûte, la truellisation, c'est-à-dire le travail à la truella, et les enduits), le lundi 12 mars 1770 (chapitre 4 du livre 7^e sur les enduits pour lieux humides). Voir *Procès-verbaux de l'Académie royale d'architecture 1671-1793*, recueillis par Henry Lemonnier, 10 tomes, Paris, Librairie Armand Colin, 1929.

comme une source d'inspiration. Dans cette lutte de résistance, l'architecte s'armera d'une certitude technologique, prodiguant ses conseils sur le choix et la fabrication des matériaux, sur l'orientation et l'aménagement du site, sans jamais envisager le dépérissement — pourtant inéluctable — de sa création. Il est en effet sous-entendu qu'une construction élevée en respectant les bonnes règles de construction subsistera éternellement.

En fait, Vitruve n'envisage qu'une seule fois le destin futur d'une partie d'un immeuble, lorsqu'il évoque le noircissement des corniches exposées à la fumée d'un foyer :

Dans les endroits où l'on fait du feu et où l'on allume beaucoup de lumières, on doit les faire simples, afin que l'on puisse essuyer aisément la suie qui s'y attache; mais dans les appartements d'été, où l'on s'assemble sans y rien faire qui produise de la fumée ou de la suie, on les peut sculpter⁷.

En ne prévoyant que l'accumulation de suie, Vitruve fait preuve d'assurance quant à la solidité générale de ses créations. En effet, le noircissement n'est que la première étape de la patine. Il s'agit d'une atteinte mineure à l'intégrité du bâtiment. Surtout, contrairement à d'autres modalités de la patine, elle est aisément réversible.

⁷ Vitruve (Marius Vitruvii Pollionis), *Les dix livres d'architecture. De Architectura*, trad. de Claude Perreault (1673), Paris, Éditions Errance, 1999, p. 97.

Alberti et le fantasme de la pierre idéale

Alberti ne renie pas l'héritage de Vitruve. Donnant à son traité une structure décimale, il reprend aussi de son illustre prédécesseur ce passage sur le noircissement des corniches :

Dans les tricliniums d'hiver — disait Vitruve — il est inutile d'orner de façon trop raffinée les corniches des voûtes avec des moulures; car elles sont dégradées par la fumée du feu et par une suie épaisse. Mieux encore, les Anciens enduisaient de noir la voûte placée au-dessus du foyer, afin que ce noir semblât dû à la peinture plutôt qu'à la fumée⁸.

Poursuivant dans cette veine Alberti conseille aussi d'adoucir les reliefs pour faciliter le lavage :

Là où il risque d'y avoir beaucoup de poussière, on te conseille, avec raison, d'appliquer des corniches nues et plates plutôt qu'ornées et saillantes, afin de pouvoir les nettoyer plus commodément⁹.

Ici s'arrête toutefois la comparaison. Alberti se montre en effet beaucoup plus lucide et franc que Vitruve face au dépérissement matériel de l'architecture. Ainsi, contrairement à l'auteur du texte fondateur de la théorie architecturale classique, Alberti n'hésite pas à se projeter dans le futur et à décrire les effets du temps sur l'architecture, comme dans ce passage du livre X, le chapitre qu'il consacre à la *Réparation des ouvrages* :

⁸ Leon Battista Alberti, *L'Art d'édifier*, traduit du latin par Pierre Caye et Françoise Choay, Paris, Seuil, 2004, livre V, chap. 17, p. 264-265.

⁹ *Ibid.*, livre VI, chap. 9.p. 303.

En ce qui concerne les défauts adventices (causes externes), je pense à peine pouvoir les recenser, tant ils sont nombreux et divers. Un certain nombre de dictons les signalent: *Tout est vaincu par la durée; Les tourments de la vieillesse sont insidieux et particulièrement puissants; Les corps ne peuvent affronter les lois de la nature sans se soumettre à la vieillesse*. Si bien que, pour certains, le ciel lui-même est mortel, parce qu'il est un corps. Nous sentons combien l'ardeur du soleil et la froidure de l'ombre, les gelées et les vents sont puissants. Nous voyons bien que, soumis à ce genre de tourments, même les tufs les plus durs se fendent et se corrompent, et que, sous l'action des intempéries, des rochers gigantesques se détachent et tombent du haut des parois rocheuses, emportant avec eux une grande partie de la montagne. Sans compter les dommages causés par les hommes. Grands dieux! Parfois, je ne peux m'empêcher d'être écoeuré, quand je vois l'incurie (pour ne pas dire plus cruellement l'avarice) de certains détruire les édifices que le barbare ou l'ennemi furieux avaient épargnés en raison de leur éminente dignité, ou que le temps, intraitable dévastateur des choses, souffrait volontiers de voir durer éternellement. Ajoute les incendies subits, ajoute la foudre, les tremblements de terre, la violence des eaux et les inondations, ainsi que les nombreux événements inouïs, imprévisibles et incroyables que la puissance prodigieuse de la nature est chaque jour susceptible de provoquer, et qui viennent vicier et bouleverser entièrement le projet conçu par l'architecte¹⁰.

Ce passage démontre la capacité d'observation d'Alberti. Certes il semble craindre d'avantage les cataclysmes et l'incurie des hommes, mais il évoque aussi, sans l'identifier précisément, la patine de la pierre. Plus conscient que Vitruve de la réalité matérielle de l'architecture, Alberti réagit toutefois de la manière la plus classique face à la dégradation prévisible de l'architecture. En effet, contrairement à ce que nous avons vu chez les architectes du cottage pittoresque, Alberti ne propose pas d'intégrer sa connaissance du dépérissement des matériaux au projet architectural. Conformément au point de vue de Vitruve, il vante plutôt les vertus positives de résistance et de solidité. Ainsi, malgré le réalisme dont il fait preuve, Alberti ne saurait admettre qu'un temple

fléchisse sous le poids des ans. Il vénère l'ancienneté de ce type de bâtiment, mais ne souhaite pas voir les marques de l'âge en modifier l'apparence. Construire solide est donc une

tâche à laquelle il faut sans cesse veiller avec la plus grande attention dans la construction de tous les édifices publics et privés, et surtout dans celle des temples; en effet, il convient que tant d'investissements coûteux soient totalement garantis contre les accidents pour ne pas être réduits à néant. Je pense que l'ancienneté ne confère aux temples pas moins de prestige que l'embellissement de dignité¹¹.

Puisque rien ne laisse croire qu'il pourrait renoncer au vœu de permanence, on ne s'étonne pas de voir Alberti rêver d'un matériau inaltérable :

On affirme qu'autour du lac de Volsinies et dans le territoire de Statonia¹² il existe une pierre parfaitement adaptée à tous les usages de la construction, que ni le feu ni la violence des intempéries ne peuvent endommager; cette pierre serait inaltérable, résisterait éternellement au vieillissement et conserverait très longtemps intacte la forme des statues¹³.

Voilà le fantasme de l'architecture classique : une pierre qui ne se patine pas.

¹⁰ *Ibid.*, livre X, chap. 1, p. 467-468.

¹¹ *Ibid.*, livre VII, chap. 3, p. 325.

¹² « Il s'agit du lac de Bolsena. La localité de Statonia se trouve située à l'ouest du lac. » (*Ibid.*, note 135, p. 121)

¹³ *Ibid.*, livre II, chap. 9, p. 121.

Frémin, précurseur de l'esprit des Lumières

Michel de Frémin précède la période couverte par notre étude d'une cinquantaine d'années. Par la liberté dont il fait preuve à l'égard de l'esthétique classique, il se rattache toutefois davantage à l'esprit des Lumières qu'à celui du siècle de Louis XIV¹⁴. Voici comment il définit l'architecture :

L'Architecture est un Art de bâtir selon l'objet, selon le sujet & selon le lieu; par cette définition, je désigne que l'Architecture n'est rien moins que la simple connoissance des cinq Ordres. Je fais entendre que cette connoissance-cy est dans l'Architecture la moindre partie, & qu'un Architecte qui ne sçait parler que des mesures des cinq Ordres est un Architecte tres-petit & tres-mince¹⁵.

Critique à l'égard de la doctrine classique au point de reconnaître des qualités à l'architecture gothique, Frémin rentre toutefois dans le rang lorsqu'il aborde des questions pratiques. Comme Vitruve et Alberti, il porte donc une attention particulière à la qualité et à l'usage des matériaux (pierre, mortier, plâtre, chaux, etc.). Il recommande par exemple de ne pas appliquer le plâtre en hiver : « aussi ces sortes d'ouvrages tombent-ils par éclats quand ce sont des gros murs; & ils se fendent quand ce sont des

¹⁴ Kruft écrit : « The viewpoint of Frémin, a layman and an outsider, typical of the Enlightenment, and ignoring the discussion of aesthetic norms, is characteristic of the age. » (Kruft, Hanno-Walter, *A history of architectural theory from Vitruvius to the present*, New York, Princeton Architectural Press, 1994, p. 140)

¹⁵ Michel de Frémin, *Mémoires critiques d'architecture*. Contiens l'idée de la vraye & de la fausse Architecture. Une instruction sur toutes les tromperies des Ouvriers infidels travaillant dans les Bâtimens. Une Dissertation sur la formation des Minéraux, leur nature & leur employ, & sur l'abus dans l'usage du plâtre. Sur la qualité de la fumée, & des moyens d'y remédier, & sur d'autres matières non encore éclaircies, Paris, Charles Saugrain, 1702, p. 22.

enduits. »¹⁶ Décidément allergique au froid, Frémin décrit plus loin les malheurs d'une exposition au nord :

Je n'appelle de ce que je dis, qu'aux pierres des maisons des Quais des Modfondus & des Théatins; qu'elles parlent, elles diront que l'humidité, les pluyes & les brouillards ayant incrusté dans leur pores les parties subtiles de la poussière, qui sans cette voltige sur les Quais, ayant causé leur noirceur, que comme le Soleil n'a pas à son lever une vivacité de chaleur qui puisse desseicher cette humidité avant qu'elle soit coagulée pour la faire ensuite ou évaporer ou la faire tomber en écailles, la fraîcheur du Nord les y a conduite; ces pierres me diront qu'à respirer continûment un pareil air, mes poumons se boucheront¹⁷.

Les mêmes craintes d'une détérioration précoce hanteront les sections techniques des ouvrages d'architecture qui seront publiés plus tard au cours du siècle.

Jacques-François Blondel, pédagogue de la résistance à la patine

Le *Cours d'architecture* de Blondel se situe à l'aube de la période qui nous intéresse. Publié en 1771, il regroupe les leçons données par Blondel dans les années 1740¹⁸. Ce texte étant éclipsé aux yeux des historiens de l'architecture par certains traités plus tardifs, on néglige souvent l'influence qu'il exerça dans la seconde moitié du siècle, à l'Académie, par exemple, où il fut souvent lu. Le *Cours* forme une sorte de transition entre le classicisme français défini par Perrault et les innovations de la période pré-révolutionnaire. S'il garde vivant l'idéal de convenance et le maintien

¹⁶ *Ibid.*, p. 99.

¹⁷ *Ibid.*, p 200-201.

¹⁸ Blondel enseignait alors à l'École des arts, une école privée d'architecture qu'il avait lui-même fondée.

intégral des ordres, il s'ouvre aussi à la dimension expressive de l'architecture et participe à l'élaboration de la théorie des caractères entreprise par Boffrand.

Alors que ses conseils de construction ne s'éloignent pas des standards établis avant lui, Blondel fait preuve de plus d'originalité dans la « Dissertation sur l'utilité de joindre à l'étude de l'Architecture, celle des Sciences et des Arts qui lui sont relatifs », qui fait partie du volume III. Dans ce texte qui présente ses idées sur le dessin d'architecture, Blondel exprime toute sa répulsion pour la patine :

Nous recommandons néanmoins de ne jamais imiter, ou rarement, ces touches vagues & accidentelles dont on use fréquemment; il ne faut se les permettre tout au plus que dans des esquisses, & non dans des dessins d'Architecture, qui doivent présenter la fraîcheur & la précision d'un édifice nouvellement élevé: ces écarts ne montrent que l'inconséquence du Dessinateur. Les Mansard, les Le Mercier, les Perrault ont dédaigné cet artifice; aujourd'hui, il semble qu'on ne veuille plaire qu'aux Peintres de Ruines; encore n'imité-t-on de ces Maîtres que les licences pittoresques, autorisées par la vétusté des fabriques qu'ils ont intention de représenter dans leurs tableaux. Qu'on y réfléchisse, la bonne Architecture, ses belles formes, les proportions qui la constituent, n'ont pas besoin de ce prestige, qui blesse plutôt l'œil qu'il ne le satisfait¹⁹.

Ce passage est exceptionnel. En effet, la volonté ferme de Blondel d'écarter de l'architecture le *prestige* de la patine n'est pas anodine chez un architecte qui accorde beaucoup d'importance aux études, maquettes de cire, de bois ou d'argile, car elles permettent de donner une idée juste d'un bâtiment projeté. Il écrit ainsi qu'il « est nécessaire de faire précéder l'exécution d'un Bâtiment par toutes les études dont nous

¹⁹ *Ibid.*, vol. III, p. xxxii-xxxiv.

parlons. »²⁰ Si la réaction ferme de Blondel face à la patine mérite une attention particulière, c'est qu'elle constitue à notre connaissance la seule manifestation de résistance à l'influence de la peinture sur l'architecture où la patine est clairement mise en cause. Cet *artifice* n'appartient qu'au peintre, écrit-il, et encore Blondel le confine-t-il à un genre *licencieux*. Quant à l'architecte, il s'interdira de l'imiter dans ses dessins, c'est-à-dire dans la partie de son art qui a le plus en commun avec la peinture. Toute limpide soit-elle, la position de Blondel sur la représentation de la patine dans les dessins d'architecture reste isolée et ne pourrait servir de fondement à une interprétation générale de la résistance à la patine. En effet, le refus exprimé dans l'ensemble du discours architectural de l'époque repose avant tout sur l'idéal de permanence et de pérennité de l'architecture.

Cet idéal apparaît d'abord dans les conseils techniques de Blondel. Reprenant les préceptes de Vitruve et d'Alberti, il vise d'abord à obtenir « un tout solide & durable. »²¹ Réaliste et faisant preuve de mesure, il tente toutefois d'obtenir la meilleure résistance possible sans dépense excessive :

La pierre dure (plus chère) est celle que l'on emploie de préférence dans le bas des Edifices, parce que ses pores étant plus condensés que ceux de la pierre tendre, sont plus capables de supporter un poids considérable, de même que les injures du tems, l'humidité, &c. Il n'y a que la gelée à laquelle elle paroisse plus sujette que la pierre tendre²².

²⁰ *Ibid.*, p. xxxvii.

²¹ Blondel, Jacques-François, *Cours d'architecture*, volumes, Paris, Bibliothèque de l'Architecture française, 2001 (1771), vol. V, p. 137.

²² *Ibid.*, p. 140.

Mais le rêve d'éternité de l'architecture est assombri chez Blondel. Dans un poème inséré à la fin du *Livre Nouveau, ou règles des cinq ordres d'Architecture par Jacques Barozzio de Vignole*²³, il laisse en effet paraître un pessimisme inattendu de la part d'un architecte des Lumières. Selon l'historien Bandiera, Blondel exprimerait dans ce poème une conscience de la finitude de son œuvre : « Architects in particular were thus faced with the ultimate irony that, despite their efforts to the contrary, there would be no permanence. Even their most solidly built structures would eventually crumble. »²⁴ Le ton du poème, plus sombre que celui employé par Alberti lorsqu'il décrivait lui aussi la finitude de son œuvre, est en effet teinté de la tristesse qu'amènent le désenchantement et l'éclatement des certitudes :

Ah, que sont devenus ces fameux édifices,
 Ces Colonnes, ces Frontispices,
 Qui paroissent avoir été
 Elevez pour l'Eternité
 Quoi les Césars, les Alexandres
 Ne sont plus que de tristes Cendres,
 Et même le Tems par morceaux
 Brise leus Superbes Tombeaux:
 Dois-je Mort insolent,
 Tissu de pourriture
 Murmurer contre la Nature?
 Dois-je me plaindre du Destin,
 Puisque les Marbres prennent fin²⁵.

Cette conception univoque et pessimiste de la ruine se rapproche davantage de

²³ Il s'agit du traité de Vignole de 1562? révisé par Blondel et publié en 1767. Le poème est reproduit dans Bandiera, *op. cit.*, p. 56.

²⁴ *Ibid.*, p. 55.

²⁵ *Ibid.*, p. 56.

celle d'un Volney²⁶ que de celle, plus ambivalente, d'un Diderot. Blondel n'est aucunement intéressé par le destin lointain de ses créations. Ainsi, alors que l'architecte recommande les études et les maquettes car elles permettent de se faire une idée de l'apparence d'un bâtiment avant sa construction, elles ne doivent pas projeter trop loin dans le futur. On le devine d'ailleurs incapable de se livrer au jeu de la ruine future à la manière d'un Mercier pour Versailles, d'un Robert pour le Louvre ou d'un Gandy pour la banque d'Angleterre de Soane. Chez Blondel, la ruine est un événement triste, presque refoulé. Serait-ce pour cette raison qu'il ne goûte pas le charme de la peinture de ruines, un genre pictural qui place l'architecte devant l'impossibilité de sa tâche? Serait-ce enfin parce qu'elle annonce l'imminence de la ruine que la patine ne trouve aucune place dans le *Cours* de Blondel.

La poésie de l'architecture chez Boullée

Parce qu'il fut nettement moins réfractaire que Blondel à l'influence de la peinture sur l'architecture, on penserait trouver chez Étienne-Louis Boullée un point de vue plus ouvert à la patine. Comment en effet ne pas s'attendre à cela d'un architecte qui écrit sur la page titre de son ouvrage, alors que les ruines de Robert font rage au Salon de l'Académie : « Ed io anche son pittore »²⁷? D'un architecte qui constate « combien peut, en effet, s'est-on appliqué jusqu'à nos jours à la poésie de

²⁶ Voir Constantin François de Chasseboeuf, comte de Volney, *Les ruines, ou Méditations sur les révolutions des empires*, Paris, 1791.

²⁷ Étienne-Louis Boullée, *Architecture. Essai sur l'art*, présenté par Jean-Marie Pérouse de Montclos, Paris, Hermann, 1968, p. 45.

l'architecture. »²⁸? D'un architecte, enfin, qui part en quête de cette poésie en se lançant dans une étude des corps²⁹ :

Il m'a semblé que pour mettre dans l'architecture cette poésie enchanteresse dont elle est susceptible, je devais faire des recherches sur la théorie des corps, les analyser, chercher à reconnaître leurs propriétés, leur puissance sur nos sens, leur analogie avec notre organisation³⁰.

N'a-t-on pas déjà vu avec les théoriciens du pittoresque que la surface est une propriété des corps? Et la patine un état de la surface? Chez Boullée, la même question conduit à de toutes autres réponses. C'est qu'à ses yeux la propriété d'un corps réside dans sa masse³¹ et non dans sa surface, une vérité que l'architecte inscrit dans sa définition de l'architecture :

J'ai défini l'architecture en partie en disant que c'est l'art de présenter des images par la disposition des corps. Les effets des corps proviennent de leurs masses. Oui, ce sont les masses qui agissent sur nos sens; c'est à leur aspect que nous distinguons les formes légères et agréables, les formes lourdes et massives, les formes nobles, majestueuses, élégantes et sveltes. C'est de l'effet des masses que provient l'art de donner du caractère à une production quelconque. Le vrai talent de l'architecte consiste à présenter dans ses ouvrages l'attrait sublime de la poésie. Comment y parvient-on? Par l'effet des masses; ce sont d'elles d'où naît le caractère, d'où il résulte que le spectateur n'éprouve d'autres sensations que celles dont le sujet est vraiment susceptible. On doit bien concevoir que la masse du temple de Vénus ne peut pas convenir au temple de Jupiter³².

²⁸ *Ibid.*, 47.

²⁹ Le terme est pris ici au sens géométrique et générique, et non strictement biologique.

³⁰ Boullée, *op. cit.*, p. 48.

³¹ Cette prédominance de la masse dans les projets architecturaux que Boullée réalisa dans les années 1780 a déjà été notée par Kaufmann.

³² Boullée, *op. cit.*, p. 161. L'intérêt marqué du dix-huitième siècle pour la stéréotomie, qui permet, par une coupe des pierres ultra précise, d'éviter les joints trop voyants, ne trahit-il pas un même manque d'intérêt pour la surface de l'architecture, qui doit être lisse, sans aspérité et se faire oublier au profit des traits (angles, ouvertures, ordres) qui définissent les masses? Une surface lisse est une surface qui se fait oublier.

Même lorsqu'il s'arrête à contempler une ruine, comme celle du Colisée romain, Boullée n'est sensible qu'au seul langage des masses :

Le Colisée, à Rome, est un des plus beaux monuments de l'Italie. Sa masse générale offre un ensemble majestueux et imposant. Mais sa décoration m'ayant paru d'un mauvais genre d'architecture et remplir mal son objet, j'ai cru que chercher à le décorer d'une manière plus convenable, ce serait tenter une des plus belles études de l'architecture³³.

Il n'en dira pas davantage.

Architecte de la masse, Boullée fait donc fi de la patine. Ainsi dans la section qu'il consacre aux monuments funéraires ou cénotaphes, il refuse carrément d'envisager leur ruine :

Il est évident que le but qu'on se propose, lorsqu'on élève ces sortes de monuments, est de perpétuer la mémoire de ceux auxquels ils sont consacrés. Il faut donc que ces monuments soient conçus de manière à braver le ravage des temps³⁴.

Le tombeau ne doit pas évoquer le passé par sa vétusté, il est conçu comme un symbole de permanence, hors du temps³⁵. C'est donc un monument au sens propre, pour reprendre la classification de Riegl. Boullée n'aurait pu imaginer le tombeau de Rousseau et l'abandonner ainsi à la nature.

³³ *Ibid.*, p. 119.

³⁴ *Ibid.*, p. 133.

³⁵ Cette atemporalité du tombeau chez Boullée contraste avec la conscience temporelle aiguë dont il fait preuve par ailleurs, en s'inspirant par exemple du cycle des saisons.

Pour le reste, Boullée s'inspire de l'esprit réformateur du temps lorsqu'il présente son projet de métropole. Dans les « Considérations particulières sur l'architecture », il mentionne ainsi la troisième opération de l'établissement d'un grand empire : « On passerait ensuite à l'établissement des villes et on y ferait régner la salubrité par tous les moyens possibles. »³⁶

Après cet aperçu du point de vue théorique adopté dans *L'Essai sur l'art*, nous devons tenter de répondre à une question que soulève l'examen des planches illustrant l'ouvrage. En effet, les murs de certains projets³⁷ sont passés avec un lavis qui s'apparente à une fine patine. Alors que le texte reste muet sur ce sujet, on peut se demander quel est le rôle joué par ce lavis.

Cette patine est particulière. Très pâle et pas du tout accentuée, elle a la légèreté d'un voile qui fonce à peine la surface des bâtiments. La distribution uniforme de cette patine sur les murs étonne également. En effet, contrairement à la patine naturelle, elle n'est pas plus marquée sous les corniches et elle n'accentue pas les reliefs de l'élévation. Elle ne présente pas non plus de traces d'écoulement de l'eau semblables à celles qu'on peut voir dans les représentations des ruines du palais de Dioclétien par Adam (fig. 21 à 25). D'un point de vue formel, cette patine ne semble donc pas être

³⁶ Boullée, *op. cit.*, p. 147.

³⁷ Il s'agit d'un projet de porte triomphale, d'un projet de porte de ville, d'une entrée de ville de guerre, de l'intérieur d'une ville de guerre, d'un projet de fort, d'un projet de pyramide, et d'un projet de tombeau pour les Spartiates. Ces dessins correspondent aux planches 118, 122, 123, 126, 127, 150 et 153 du livre de

causée par les rigueurs du climat, une impression que confirme la liste des genres architecturaux auxquels Boullée associe cette patine. Premièrement, il faut souligner que les bâtiments ainsi traités sont minoritaires dans l'ensemble des illustrations de *L'Essai sur l'art*. Ensuite, on se demande pourquoi on retrouve cette patine sur les projets d'architecture militaire alors qu'elle est absente de la grande majorité des projets de tombeaux et de cénotaphes et, surtout, du projet de temple à la nature. Ce sont pourtant des types de bâtiments dont la dimension temporelle marquée et le rapport intime avec la nature seraient parfaitement exprimés par la patine.

Pour ces raisons, nous croyons que ce lavis est plus un effet chromatique qu'une évocation de patine et que son emploi répond à la seule logique picturale des dessins de Boullée. En effet, chez un architecte qui affectionne les contrastes de lumière, le lavis sert précisément à marquer des contrastes de cette nature. Ainsi, dans les projets de murs et de portes³⁸, la coloration du mur principal fait ressortir les avant-corps dont les murs sont plus blancs. Boullée y a aussi recours pour que ses architectures se détachent plus clairement du fond. On note à ce sujet que la patine est le plus souvent utilisée dans les planches où le ciel est clair alors que dans les dessins où le ciel est foncé, les bâtiments sont éclatants de blancheur. Boullée aurait donc employé le lavis pour affirmer les masses des bâtiments et non pour en souligner la dimension temporelle.

Jean-Marie Pérouse de Montclos sur Boullée (*Etienne-Louis Boullée (1728-1799). De l'architecture classique à l'architecture révolutionnaire*, Paris, Arts et Métiers Graphiques, 1969).

³⁸ Planches 122 et 126 dans Pérouse de Montclos, *op. cit.*

Cette prépondérance de la masse aux dépens de toute autre propriété permet de distinguer « l'architecture des ombres »³⁹ de Boullée des *Carceri* de Piranèse. Ces deux architectes sont souvent rapprochés parce qu'ils ont en commun une propension pour les échelles monumentales et les forts contrastes lumineux. Pourtant ce rapprochement ne tient plus quand on s'attarde au traitement des surfaces. Alors que chez Boullée les surfaces — même celles qui sont traitées au lavis — forment l'enveloppe immatérielle d'une architecture idéale, chez Piranèse la matérialité des surfaces est soulignée autant par la patine que par une lumière qui en souligne la rugosité.

Ledoux et la simplification des formes

Créateur d'une cité industrielle autour de la saline de Chaux, Claude-Nicolas Ledoux fut profondément influencé par les idées réformistes. Dans *L'Architecture considérée sous le rapport de l'Art, des mœurs et de la législation*⁴⁰, l'architecte érige l'architecture en modèle de vertu : « Le caractère des monuments, comme leur nature, sert à la propagation et à l'épuration des mœurs. »⁴¹ Pour Ledoux, une ville doit être propre, aérée et fonctionnelle. Trop confiant dans la réussite morale et hygiénique de sa ville, l'architecte ignore jusqu'à la nécessité de la pourvoir d'une prison ou d'un hôpital, remplaçant plutôt les édifices aux murs lépreux par un autre dédié à l'hygiène du corps.

« Thus in Chaux there would be no institutions that simply incarcerated and isolated the

³⁹ *Ibid.*, p. 79. C'est ainsi que Boullée baptise une architecture à demi ensevelie et dont les proportions basses seraient soulignées par des ombres noires inspirées de la lumière hivernale.

⁴⁰ Claude-Nicolas Ledoux, *L'Architecture considérée sous le rapport de l'Art, des mœurs et de la législation*, Paris, Perronneau, 1804. Ce traité inachevé est fortement imprégné de l'expérience de Chaux.

⁴¹ *Ibid.*, p. 3.

criminal, the sick, the poor »⁴², écrit Anthony Vidler. Dans la ville de Ledoux, les seuls bâtiments où la patine était vraiment problématique, les prisons et les hôpitaux, sont donc éliminés.

Malgré la date tardive de son traité, Ledoux reste bien un fils des Lumières par son approche de la patine. D'abord, ses planches montrent des bâtiments d'une propreté parfaite. On en oublie presque que *L'Architecture* est contemporaine des cottages de James Malton. Le refus de la patine apparaît ensuite de manière explicite dans l'introduction du traité. Ledoux y déplore les excès décoratifs qui corrompent les formes de la nature. À cette condamnation esthétique, l'architecte ajoute toutefois un argument plus terre à terre pour convaincre d'abandonner ce qu'il appelle les « ordres fragiles »⁴³. Il constate en effet que les ornements trop élaborés, les volutes trop déliées et les arêtes trop fines résistent moins bien aux assauts du temps :

Les ordres fragiles sont des êtres privilégiés; ils se plaisent dans les lieux abrités; Ils conviennent aux tempéraments délicats; le vent, les pluies, les glaces du Nord, les chaleurs du midi décomposent l'acanthé recourbée qui pare leur tête; ils altèrent les filets de cannelures que le Verseau brise dans l'excès de sa rage⁴⁴.

Cette dégradation de l'ornementation par les éléments n'est pas la plus répugnante des modalités de la patine architecturale. Ledoux souhaite néanmoins l'éviter. Comme Timothy Nourse, qui croyait qu'une décoration plus simple aurait

⁴² Anthony Vidler, *Claude-Nicolas Ledoux : Architecture and Social Reform at the End of the Ancien Régime*, Cambridge (Ma.), The MIT Press, 1990, p. 276.

⁴³ Ledoux, *op. cit.*, p. 13.

⁴⁴ Ledoux, *op. cit.*, p. 13.

préservé Saint-Paul de l'action de la fumée⁴⁵, Ledoux suggère de donner à la pierre une forme simple et sans fioritures. On constate alors que la simplicité formelle de l'architecture de Ledoux peut être interprétée autrement que comme l'expression du rejet de la culture rococo, du rationalisme néoclassique ou des premières théories fonctionnalistes :

Je différencierai la décoration pour la présenter dans ses contrastes. La pierre, sous la touche de l'art, éveillera un nouveau sentiment, développera ses propres facultés. Souvent, très souvent j'offrirai cette ordonnance libre et débarrassée de ses entraves, cette ordonnance qui plaît avec de belles masses, et doit sa pompe à l'économie subsidiaire, à des oppositions bien entendues, à l'appareil recherché qui décèle le savoir; j'élaguerai ces emplois fragiles, ces ornements saillants que les tempêtes humides décomposent.

J'essaierai de prouver que ce parti est peut-être le seul qui convienne aux constructions particulières, dévorées par l'immensité, ou exposées aux accidents de l'air, qu'il est peut-être le seul qui ait la force de résister à la destruction⁴⁶.

Se joignant à ses prédécesseurs, Ledoux n'admet pas la défaillance de l'architecture. Comme Alberti avant lui, il envisage plus clairement l'altération future de ses œuvres, mais il n'y trouve aucun bénéfice esthétique. La patine, qui ne constitue que la première phase d'une destruction plus complète, lui est même intolérable. Ledoux n'est d'ailleurs pas plus ouvert à la dégradation pourtant plus anodine et

⁴⁵ Voir au chapitre 4.

⁴⁶ Ledoux, *op. cit.*, p. 14. On peut rapprocher cette suggestion de Ledoux d'un commentaire de Repton sur James Wyatt : « The late much lamented James Wyatt was the only Architect with whom I was acquainted who had studied on the Continent, yet preferred the Gothic forms to Grecian. As the reason for this preference, he told me, about twenty years ago, that he conceived the climate of England required the weather mouldings, or labels over doors and windows of the Gothic character, rather than the bolder projections of the Grecian cornices, which he often found it necessary to make more flat than the models from which they are taken, lest the materials should not bear the change of weather to which they were

réversible des intérieurs. Il critique ainsi l'usage répandu des papiers peints, ces « papiers dispendieusement économes qu'un souffle efface, que le soleil flétrit, que le vent fait envoler, souillent nos salons, nos boudoirs des couleurs noircies sous la lave d'Herculanum. »⁴⁷

5.2 LE POINT DE VUE DE L'ASSEMBLÉE ACADÉMIQUE

Comme les architectes que nous venons de consulter, l'Académie royale d'architecture sera totalement réfractaire à l'idée que la beauté d'un bâtiment puisse bénéficier de la patine. Cette résistance s'est manifestée à la fois dans une conception dématérialisante du dessin d'architecture et dans la recherche d'antidotes à la patine.

Le dessin académique en crise

L'institution académique avait fait un dogme du dessin propre, clair et lisible, expression graphique d'une conception rationnelle de l'architecture. En matière de représentation architecturale, la position de l'Académie tranche donc avec celle que nous avons observée au second chapitre.

exposed in this country: and this accounts for the occasional want of boldness imputed to him in his Grecian designs. » (Repton, *op. cit.*, p. 17)

⁴⁷ Ledoux, *op. cit.*, p. 14.

Dans son livre sur les prix de Rome, Jean-Marie Pérouse de Montclos⁴⁸ a montré que les dessins soumis par les étudiants pour le plus important concours de l'Académie ont connu une évolution après les années 1750. Avant cette date, les projets d'architecture étaient des figures abstraites flottant dans le vide. Il s'agissait d'architectures pures, de visions idéales (fig. 81). Or vers la moitié du siècle, l'influence de la peinture se fit de plus en plus marquée sur ces dessins. Un sol apparut, sur lequel reposait maintenant le bâtiment projeté. Ce sol se peupla progressivement de végétation, devint un jardin ou un paysage sublime. Parfois, une lumière tranchante découpait la silhouette des bâtiments. Au-dessus, l'apparition de nuages fit naître un ciel parfois très expressif, car la mise en contexte de l'architecture s'accompagna aussi d'un effort de dramatisation (fig. 82-84).

On se souvient que Blondel avait exprimé son aversion pour toute influence de la peinture sur le dessin d'architecture. Les autorités de l'Académie réagirent tout aussi négativement aux améliorations que les étudiants apportaient à leurs dessins⁴⁹. Le lundi 8 mai 1786, l'institution lançait un premier avertissement :

L'Académie défend aux élèves, tant dans les esquisses que dans les desseins au net, les ciels, les paysages, les perspectives et, en général, tout ce qui n'est pas du ressort d'un dessein purement géométral, et elle leur prescrit la plus grande exactitude dans la conformité du plan avec la

⁴⁸ Jean Marie-Pérouse de Montclos, *Les prix de Rome. Concours de l'Académie royale d'architecture au XVIII^e siècle*, Paris, Berger-Levrault, École nationale supérieure des beaux-arts, 1984.

⁴⁹ Il faut distinguer cette influence de la peinture du terme picturalisation que nous avons employé pour décrire la préséance accordée au traitement des surfaces dans les représentations de la ruine. L'influence de la peinture observée dans le milieu académique se limite à l'ajout de motifs non architecturaux et à un effort de composition accru.

coupe et l'élévation. Ceux qui s'écarteront de ces conditions seront exclus du concours⁵⁰.

L'examen des dessins qui furent réalisés après cet avis laisse croire que la mesure demeura à l'état de menace et que la sanction ne fut jamais appliquée. Mais peu importe le manque de fermeté d'une institution qui n'avait déjà plus la solidité d'antan, sa position n'en était pas moins claire : la digne Académie n'aurait su cautionner la corruption du dessin d'architecture par les étudiants.

Le faible impact de la mesure dissuasive s'explique peut-être par le fait que certains professeurs de l'Académie avaient eux-mêmes adopté cette approche. Par exemple, les compositions de Boullée trahissent le même souci de représenter la nature et le ciel. À ce sujet, Bandiera prétend que cet architecte, figure emblématique de cette évolution du dessin académique, refusa le dogme du dessin.⁵¹ : « His study of the moods of landscape, represents a direct offshoot of this change of focus. »⁵²

Pourtant, cette influence de la peinture sur le dessin d'architecture était-elle si déterminante, si totale? Force est d'admettre que les projets réalisés par Boullée et les étudiants pendant les années 1780 obligent à nuancer le jugement de Bandiera. En effet, un bref examen permet de constater que les bâtiments eux-mêmes ne furent pas

⁵⁰ *Procès-verbaux de l'Académie royale d'architecture 1671-1793*, recueillis par Henry Lemonnier, 10 tomes, Paris, Librairie Armand Colin, 1929, p. 182

⁵¹ Pour marquer cette influence, plusieurs historiens soulignent que Boullée aurait souhaité se faire peintre, une volonté manifestée dans la phrase célèbre prononcée dans son *Essai sur l'art* : « Ed io anche son pittore. » (Boullée, *op. cit.*, p. 45)

⁵² Bandiera, *op. cit.*, p. 199.

touchés par la mode. Même dans les compositions les plus dramatiques et les plus manifestement théâtrales, les surfaces des bâtiments — les murs — conservèrent leur blancheur et leur immatérialité. Certes on y ajoutait parfois des ombres accentuées, mais rien ne rendait ces façades tangibles, rien ne faisait oublier la bi-dimensionalité des élévations ou la nature essentiellement géométrique des vues en perspective. D'abord les détails de l'appareillage restaient discrets quand ils n'étaient pas tout simplement invisibles. Ensuite, on n'observe aucune suggestion de patine. Ces architectures n'étant pas des ruines, on pourra dire que ce n'est pas surprenant, pourtant une légère patine donne à un bâtiment un caractère plus concret et contribue à l'ancrer dans son environnement.

Dans cet épisode de la vie académique, les autorités académiques désapprouvèrent clairement toute modification du dessin architectural qui aurait rapproché ce dernier de la peinture. Mais la patine, absente du dessin des étudiants, n'était pas visée par l'Académie puisque même les initiateurs de cette transformation du dessin architectural, les étudiants, ne démontrèrent guère plus d'ouverture en ne poussant pas l'audace jusqu'à toucher aux surfaces des bâtiments. Si en toute logique on peut penser qu'un lavis colorant la surface des murs en suggérant une mince patine n'aurait pas récolté plus d'approbation que la présence d'arbres ou de nuages, on constate que la patine n'était pas liée à ce débat peinture-architecture.

Par conséquent, on ne saurait conclure, à partir de ce seul épisode de l'histoire académique, que l'institution fut réfractaire à la patine. Pourtant, comme on le verra

dans la section suivante, l'absence de patine du dessin académique, même lorsqu'il se rapprocha de la peinture, trouva un écho dans la caution que donna l'institution à certaines procédés.

Un brevet pour une cure de jouvence

Les études de l'Académie Royale d'architecture passent souvent sous silence l'activité quotidienne et routinière de ce corps professionnel. Or la docte assemblée, comme on le découvre dans les procès-verbaux publiés sous la direction de Henry Lemmonier, n'était pas uniquement engagée dans la poursuite d'un éternel discours sur l'essence de l'architecture, les proportions, les ordres et sur des notions aussi insaisissables que le bon goût et la convenance.

L'activité habituelle de l'institution était souvent beaucoup moins noble. Tous les lundis, sauf en de très rares exceptions, des membres de l'Académie se réunissaient pour discuter de sujets aussi divers que des « machines pour éviter les accidents dans la montée des lourds fardeaux ou des pierres de carrières; nouveau mastic (spalme); verre blanc perfectionné; procédé pour souder le plomb; moyen nouveau d'appliquer l'or sur le bois; système perfectionné de jalousies-persiennes, etc. »⁵³ Dans son introduction du tome VII, Lemonnier remarque la même diversité de sujets :

Elle ne négligea pas plus que dans les années précédentes les matières de technique industrielle : emploi possible des tuiles de fer pour les

⁵³ *Procès-verbaux, op. cit.*, Avant-propos du tome VI (1744-1758), p. xxviii.

couvertures de maisons, avantages de l'emploi du cuivre, fabrication de briques légères, sonnette à dé clic⁵⁴.

En fait, la lecture des procès-verbaux nous montre que l'Académie, en même temps qu'elle consacrait du temps à des sujets plus attendus comme la relecture des ouvrages de Vitruve, de Perreault, de François et de Jacques-François Blondel, de Boffrand⁵⁵ ou de recueils d'archéologie, avait aussi un mandat beaucoup plus pratique où la technique prenait beaucoup d'importance. Comme dans un bureau de brevets, les membres de l'institution voyaient régulièrement défilier des inventeurs de tout acabit, qui sollicitaient une approbation pour des procédés ou des prototypes. Ce rôle peu connu qui relie l'Académie d'architecture aux premiers balbutiements de l'activité industrielle ne lui était d'ailleurs pas exclusif. Voici ce qu'écrit Mercier dans un chapitre au titre sans équivoque qui porte sur l'influente Académie des sciences :

APPROUVÉ PAR L'ACADÉMIE DES SCIENCES

Le moindre artisan se munit aujourd'hui d'une approbation de cet illustre Corps, qui descend, ce me semble, à des objets quelquefois indignes de lui. Par exemple, les souliers d'homme sont d'un noir très luisant, soit qu'on s'habille ou qu'on soit en déshabillé. On vend un vernis élastique qui donne ce luisant; l'auteur l'appelle Cire coquette: voilà ce vernis qui est approuvé par l'Académie des Sciences⁵⁶.

Sans s'abaisser à ce niveau, les architectes n'ont pas hésité à évaluer des inventions aussi éloignées de l'architecture qu'un fauteuil à ressort⁵⁷.

⁵⁴ *Ibid.*, tome VII (1759-1767), p. xxxvi.

⁵⁵ Le lundi 22 avril 1771, alors qu'il est question de Boffrand, Lemonnier note: « Combien de fois n'a-t-on pas lu ce Boffrand! » (*Procès-verbaux, op. cit.*, tome VIII [1768-1779], p. 98)

⁵⁶ Mercier, *op. cit.*, tome XI, p. 261.

⁵⁷ Le lundi 9 mai 1774, un autre inventeur présente le fruit de son travail :

« L'Académie étant assemblée, le Sr Ferry, maître serrurier, a fait voir un fauteuil a ressorts, monté sur différentes armatures et machines en fer: lequel fauteuil peut, à la volonté de celui qui s'y trouve assis et

Ce fut justement à l'occasion de la présentation d'une invention que l'Académie exprima de la façon la plus claire son aversion pour la patine. À partir du mois d'avril 1760, l'Académie s'occupa en effet à l'examen d'une « nouvelle peinture du Sr Vallée pour donner à la vieille maçonnerie le ton de couleur de la neuve. »⁵⁸ Redonner sa jeunesse à la vieille pierre. À défaut de réaliser le rêve d'Alberti et de trouver une pierre qui ne se patinait pas, l'Académie se serait bien contentée de renverser l'action du temps. L'invention sembla susciter un certain intérêt puisque les procès-verbaux en font mention à trois reprises du 21 avril au 30 juin 1760. L'importance accordée à cette découverte par les académiciens est aussi démontrée par la nomination d'Aubry et de Perronet à titre de commissaires pour mener enquête.

Le rapport des deux académiciens, favorable à l'invention de Vallée, apparaît dans le procès-verbal du 30 juin 1760. Parce qu'il est exemplaire de la position des architectes de l'époque face à la patine, nous avons choisi de le reproduire en entier :

Lundi 30 juin 1760

L'Académie étant assemblée, on a enregistré le rapport suivant que MM. Aubry et Perronet avoient lu dans l'assemblée du 16 juin et qui avoit été approuvé par la Compagnie.

Nous, commissaires nommés par l'Académie royale d'architecture, avons examiné un mémoire à elle présenté par le Sr

par le mouvement de ses mains, baisser et hausser son dossier, aller, venir et se porter où il veut et, par une manivelle différente, monter un prolongement de couchette, au niveau du siège, aux fins d'y former un lit. Et l'Académie a trouvé cette invention très ingénieuse et très propre à remplir les intentions de l'auteur et à servir aux soulagemens des personnes infirmes. » (*Procès-verbaux, op. cit.*, tome VIII, p. 192-193)

⁵⁸ *Ibid.*, tome VII (1759-1767), p. 50.

Vallée, maître en peinture d'impression, dans lequel l'auteur fait connoître la découverte qu'il dit avoir fait pour rendre aux plus anciens bâtimens le coup d'oeil de la nouveauté, moyennant une espèce de détrempe dans laquelle entre un mordant qu'on peut appliquer sur le plâtre ou sur la pierre, quelque grise qu'elle soit, et lui donner le ton que l'on veut, sans craindre que la couleur grise que la pierre peut avoir acquise par vétusté agisse ou puisse pousser sur cette détrempe, et fait voir par des épreuves qu'elle a une si grande solidité que les injures de l'air ni les plus grandes humidités n'y peuvent produire aucune tache ni d'autre changement que celui qui arrive à la longue sur la pierre neuve, et que l'on peut frotter cette détrempe avec de l'eau sans craindre d'altérer sa couleur ni sa solidité.

Le Sr Vallée, nous ayant remis des échantillons de pierre et de plâtre sur lesquels ladite détrempe est appliquée et nous ayant aussi indiqué les endroits où il avoit fait des expériences en grand, qui sont, à deux colonnes du premier étage d'un avant corps dans l'angle de la cour du Louvre, à droite en entrant par la rue des Poulies, à une autre colonne de l'angle du côté du midi de l'avant corps du milieu de cet édifice, et à une face du bout de la maison de M. Cramayel, fermier général, rue du Sentier près le Rempart, en conséquence de notre commission nous nous sommes transportés aux endroits cy dessus désignez, où étant, nous avons reconnu que la peinture en détrempe du Sr vallée, appliquée sur trois colonnes de la cour du Louvre et sur une des faces du bâtiment de M. Cramayel, imite autant qu'il est possible le ton de couleur de la pierre. Par les informations que nous avons faites, nous avons appris que les trois colonnes du Louvre avoient été peintes au mois de juin 1759 et que la face du bâtiment de M. Cramayel l'avoit été au mois de septembre suivant; quoique l'hiver ait passé sur cette peinture, nous n'y avons reconnu aucune altération, ce qui fait croire qu'elle est solide.

Si le Sr Vallée nous eût fait connoître la composition de cette peinture, nous aurions mieux jugé de sa durée, mais c'est un secret qu'il se réserve; mais si elle est aussi solide qu'il l'assure et qu'elle nous le paroist, cette découverte ne peut être que très utile principalement pour les faces extérieures des grands édifices dont il falloit retailler la superficie des vieilles parties pour leur donner le même ton qu'aux parties qu'on étoit obligé de refaire à neuf; ce qui est plus dispendieux que ne doit être la peinture dont nous rendons compte et demande encore beaucoup plus de tems. D'ailleurs, il y a des cas où la retaille de la pierre est très nuisible, par exemple sur des moulures d'architecture délicate et sur la sculpture, parce qu'il n'est pas possible que ces sortes d'ornemens ne soient point altérés par l'épaisseur de la pierre que les outils emportent et qu'ils ne perdent par conséquent leurs premières proportions; ce qui doit être regardé comme un grand inconvénient.

L'Académie ayant entendu la lecture de ce rapport a approuvé l'avis de MM. Aubry et Perronet ainsi que la nouvelle peinture en détrempe du Sr Vallée⁵⁹.

Ce rapport est intéressant à plus d'un titre. Il nous présente d'abord ce qui doit être la démarche d'approbation type employée par l'Académie. On découvre ainsi que le palais du Louvre fut utilisé comme cobaye pour l'expérience. Il n'est pas anodin de découvrir que les essais ont été réalisés sur ce bâtiment — et sur des colonnes! —, car il s'agit d'un palais que l'on considérait comme l'égal de ceux de l'antiquité. Les efforts déployés pour lui faire retrouver l'éclat de sa jeunesse nous indiquent donc que l'on ne souhaitait pas qu'il subisse un sort comparable à celui des temples grecs et romains.

Le rapport fait également allusion à une méthode de restauration, la retaille, un procédé de nettoyage qui était courant au dix-huitième siècle. Elle consistait à retrouver une surface propre et neuve en retaillant la pierre pour la débarrasser de sa patine⁶⁰. Cette technique coûteuse présentait toutefois un inconvénient majeur, puisqu'elle occasionnait parfois la destruction des détails les plus fins de l'ornementation. Que les architectes des Lumières aient été prêts à exposer des bâtiments historiques à un tel

⁵⁹ *Ibid.*, p. 51-52.

⁶⁰ L'*Encyclopédie* ne mentionne pas ce terme d'architecture, mais elle rapporte à l'article « Réparer » qu'une technique semblable était utilisée pour restaurer les médailles : « Réparer, (*Médailles*) *réparer* des médailles, c'est les retoucher; en sorte qu'étant frustes & effacées, elles paroissent nettes & lisibles. Pour cela, on enlève la rouille avec le burin, on rétablit les lettres, on polit le champ, & on ressuscite des figures qui ne paroissent presque plus. Quand les figures sont rongées, on prend une espèce de mastic que l'on applique au métal, & que l'on retaille ensuite très proprement, pour faire croire que les figures sont entières & bien conservées; c'est une ruse qu'on a souvent mis en usage, les connoisseurs gardent leurs médailles sans les *réparer*, parce que rien ne contribue tant à les gâter. (D. J.) » (*Encyclopédie*, *op. cit.*, [En ligne]. <http://colet.uchicago.edu/cgi-bin/contextualize?p.105/projects/artflb/databases/artfl/encyclopedia/correction/build0605/IMAGE/49059>)

risque nous révèle l'ampleur de leur aversion pour la patine. Au péril de la statuaire, ils n'hésitaient pas à en ordonner l'éradication.

CONCLUSION

Pourquoi l'inclusion du vieillissement prévisible des matériaux dans le projet architectural n'a-t-elle pu être intégrée au discours architectural des Lumières alors qu'au même moment, Hubert Robert réalisait ses vues de la grande galerie du Louvre en ruine? Peut-être parce que, justement, on ne retint à cette époque que le vieillissement extrême, terminal : la ruine. Celle-ci était peut-être trop chargée de sens, trop lourde de métaphores pour être considérée comme les autres bâtiments. Même si elle intéressait les architectes en tant que répertoire de motifs, la ruine n'était plus tout à fait de l'architecture, aussi échappait-elle à cette discipline. D'où ce paradoxe : alors que la ruine des sociétés — et donc de leur production architecturale — semblait inévitable pour la société des Lumières, ce qui menait à la ruine, la période transitoire entre l'architecture et l'au-delà de l'architecture, c'est-à-dire le lent processus qui démarrait avec la formation de la patine, était combattu avec force par les créateurs de l'architecture. Face aux prévisions des philosophes, qui croyaient en une fin inévitable, mais lointaine, les architectes perpétuaient au quotidien l'illusion de la pérennité.

Une *Vue de la colonnade du Louvre* de Machy illustre bien l'attitude des architectes face à la patine (fig. 85). On y voit le palais enfin débarrassé des mesures qui en avaient encombré la façade pendant une bonne partie du siècle. Le contraste entre les

décombres du premier plan et le bâtiment officiel est frappant. Alors qu'on reconnaît sur les demeures attaquées par les démolisseurs les couleurs de la patine urbaine, le Louvre irradie de blancheur au point d'en perdre sa masse et sa matérialité. Il y a dans cette représentation le fantasme d'une architecture immuable et éternelle. Le rêve d'une architecture utopique.

CHAPITRE SIXIÈME : LA PATINE, COULEUR DE L'HÉTÉROCHRONIE DU JARDIN AU SIÈCLE DES LUMIÈRES

INTRODUCTION

La topographie de la patine au siècle des Lumières permet de faire le constat suivant : l'appropriation de la patine par les architectes, comme une donnée naturelle du projet architectural, fut confinée au jardin, marquant la spécificité de cet espace. Après avoir consacré les deux derniers chapitres à l'examen de ce qu'on pourrait appeler les modalités externes de ce confinement, on essaiera maintenant de découvrir ce qu'il nous enseigne. Espace autonome dédié au jeu et à l'illusion¹, microcosme², laboratoire³, le jardin paysager du dix-huitième siècle a fait l'objet de bien des lectures. Nous l'arrimerons pour notre part au concept d'hétérotopie inventé par Foucault, reprenant à notre compte un lien que ce dernier tissait d'emblée. En recourant à ce concept, nous superposerons à la dichotomie ville-jardin qui caractérise la patine architecturale des Lumières la distinction, sans doute moins déterminée historiquement, qu'on peut établir entre l'utopie et l'hétérotopie. À notre topographie initiale succédera donc une

¹ Voir Jurgis Baltrusaitis, *Quatre essais sur la légende des formes*, Paris, Olivier Perrin, 1957.

² Monique Mosser écrit : « Si cette tension vers le microcosme semble contenue dans toute l'histoire des jardins, jamais — peut-être — elle ne fut plus présente et complexe que dans l'Europe du XVIII^e siècle, celle des Lumières, attentive à toutes les aventures lointaines, accueillante à toutes les découvertes. Jamais le jardin n'illustra plus parfaitement le principe d'hétérotopie. » (Mosser, « L'art de la citation. Le jardin de l'époque des Lumières, entre hétérotopie et hypertopie », in *Le jardin planétaire*, ouvrage dirigé par Claude Eveno et Gilles Clément et tiré du colloque du TNDI Châteauvallon [21 et 22 sept. 1996], Éditions de l'Aube, 1997, p. 21)

³ « À l'origine, dans l'Angleterre de la première moitié du XVIII^e siècle, le jardin se définit en effet comme une sorte de laboratoire technique; il offre en outre le spectacle de la représentation; et, en fin de compte, se confond avec le lieu de l'expérimentation esthétique. » (Monique Mosser et Georges Teyssot, « L'architecture du jardin et l'architecture dans le jardin », *Histoire des jardins de la Renaissance à nos jours*, Paris, Flammarion, 2002, p. 10)

*topologie*⁴ de la patine. Contrairement à ce qu'indique sa racine, *topos*, qui met l'accent sur la notion de lieu, l'hétérotopie mérite notre attention parce qu'elle permet d'exprimer non seulement l'autonomie spatiale du jardin, mais aussi sa dynamique temporelle propre.

6.1 LA BLANCHEUR IMMACULÉE DE L'UTOPIE

Un vent d'utopie a soufflé sur l'architecture dans la seconde moitié du dix-huitième siècle⁵. En effet, c'est bien le projet utopique que nous retrouvons dans l'obsession du nettoyage, le blanchiment à la chaux, la canalisation des eaux, le rêve d'une pierre inaltérable et même dans le verni du sieur Vallée qui intéresse l'Académie. Ces usages et ces techniques tendent vers un seul but : fixer le temps.

Fixer le temps, voilà certes un des objectifs principaux des utopistes, dont l'ultime accomplissement serait l'atteinte — de plus en plus proche selon certains — de l'immortalité sur terre. Dans « Utopie et hygiène »⁶, Gilles Lapouge décrit la *chronophobie*⁷ des utopies :

⁴ Les mathématiciens emploient ce terme pour désigner l'étude des surfaces. Nous lui donnons plutôt le sens d'une étude philosophique du lieu dont la topographie constituerait le pendant descriptif.

⁵ Sur la dimension utopique de l'architecture des Lumières, on pourra consulter les écrits d'Anthony Vidler, en particulier le chapitre 5 de son livre sur Ledoux, qui est consacré à la ville idéale de Chaux. Voir *Claude-Nicolas Ledoux : Architecture and Social Reform at the End of the Ancien Régime*, Cambridge (Mass.), The MIT Press, 1990.

⁶ Gilles Lapouge, « Utopie et hygiène », *Cadmos*, Cahiers trimestriels de l'Institut Universitaire d'études européennes de Genève et du Centre Européen de la Culture, 3e année, printemps 1980, pp. 97-121.

⁷ L'expression provient du livre de Pamela M. Lee, *Chronophobia : On Time in the Art of the 1960s*, Cambridge (Mass.), The MIT Press, 2004.

Le changement n'est pas leur fort: associant l'innovation au mal, persuadées au contraire que l'inertie, la reproduction, la paralysie sont les emblèmes du bien, elles détestent autant le progrès que le déclin, ce qui commande deux organisations incompatibles du temps : en histoire, le présent n'existe pas et il est tout; il est le moyen de la métamorphose, le défilé par où le passé se constitue en avenir. En utopie, le présent est le tout et donc il s'abolit : il se distend puis il se fige en éternité⁸.

On se permettra de modifier un peu le tableau dressé par Lapouge, qui fait du progrès une notion étrangère à l'utopie, en suggérant plutôt que le progrès, s'il ne participe pas de la dimension quotidienne de l'utopie, n'en constitue pas moins le préalable obligé, comme effort de réalisation. Ainsi, chaque fois que l'idéal utopique influe sur les pratiques, comme c'est le cas dans la deuxième moitié du dix-huitième siècle, les forces progressistes⁹ de la société se manifestent et s'organisent. C'est en effet lors de la mise en œuvre du projet utopique que l'immobilité cède sa place à une course effrénée. Se produisent alors des changements importants et des évolutions rapides, parfois même des révolutions. Le progrès tire donc sa force motrice et sa justification d'un désir de permanence. Il trouve son accomplissement dans un arrêt définitif du temps.

La volonté utopique de vivre en dehors du temps, qui justifierait qu'on parle plutôt d'*uchronie*¹⁰, n'est pas étrangère au refus de la patine observé chez les réformateurs de la ville et les architectes. On sait maintenant que la patine de

⁸ Lapouge, *op. cit.*, p. 97.

⁹ L'idée de progrès est bien ancrée dans la culture des Lumières. Formulée dans le champ économique par Anne Robert Jacques Turgot, elle est appliquée à la science dans l'*Encyclopédie*.

¹⁰ Chez Charles Renouvier, auteur d'*Uchronie (l'utopie dans l'histoire)*, *esquisse historique apocryphe du développement de la civilisation européenne tel qu'il n'a pas été, tel qu'il aurait pu être...* (Paris, Bureau de la critique philosophique, 1876), le terme a un autre sens : celui d'une réécriture de l'histoire réelle.

l'architecture, selon le contexte et le point de vue de l'observateur, indique autant la malpropreté que l'ancienneté. Niant le temps, les cycles de vie et de mort, l'utopie ne reconnaît pas la valeur d'ancienneté, pour reprendre l'expression de Riëgl. Elle ne saurait donc pas accepter cette signification de la patine.

L'utopie ne tolère pas davantage la saleté. Non pas uniquement parce qu'elle craint la maladie, la contagion et la mort, mais précisément parce que la saleté est aussi un signe temporel. Décrivant l'amalgame utopique entre saleté et temps, Lapouge écrit : « La saleté ressemble à la clepsydre, au cri du coq, au cadran solaire ou aux bâtonnets d'encens des courtisanes japonaises: elle fonctionne comme un lecteur frustré du temps, comme une horloge résignée et primitive. [...] De ce rien qu'est le temps, elle propose une équivalence lisible. »¹¹ Et il poursuit : « Le déchet, l'humeur, la sécrétion, l'odeur, le salpêtre et la rouille, mais aussi le moisi et la poussière, les moutons sous le lit, les stigmates, les sueurs de sang et les reliquaires, les poubelles et les toiles d'araignée sont autant de marqueurs de temps. »¹²

Platonicienne, l'utopie renonce finalement à la nature comme modèle de perfection. « La nature même, s'ils ne la goûtent guère, c'est qu'elle n'est pas propre du tout. Elle amasse des déchets. Elle se compose avec sa propre décomposition. »¹³ Devant l'ambition utopique de l'architecture durant la seconde moitié du dix-huitième siècle et sa mainmise sur la ville, la patine, qui est à la fois saleté et marque temporelle,

¹¹ Lapouge, *op. cit.*, p. 99.

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*, p. 100.

sera renvoyée à la nature. *Exit* de la cité la couleur du temps qu'admire Gilpin.

Comment expliquer alors la fascination du dix-huitième siècle pour la ruine? Les vestiges architecturaux ne sont-ils pas l'avertissement le plus clair lancé aux utopistes quant à l'impossibilité de leur dessein? Ne sont-ils pas aussi une sorte de déchet? Pourtant, en même temps que les réformateurs de l'hygiène et les académiciens engageaient la lutte contre la patine, on ne se lassait pas du spectacle de la ruine. Comment concilier ces tendances contradictoires? Peut-être en considérant l'éloignement de la ruine et la proximité de la patine. Alors que la ruine incarne un destin lointain, un au-delà de l'architecture dont on peut toujours espérer qu'il ne se réalisera pas, la patine, qui se manifeste parfois au cours même de la construction d'un édifice¹⁴, n'est pas une vue de l'esprit. Elle annonce l'amorce du long processus de délabrement qui mène à la destruction finale. Elle marque l'incursion de la ruine dans la banalité du quotidien.

Cette proximité de la patine urbaine est certainement une raison de son refus. Contrairement à la patine, la ruine est en effet le plus souvent contemplée à distance, une distance qui est à la fois temporelle et géographique. Quand elle ne se trouve pas isolée dans une région lointaine, la présence de la ruine est le plus souvent médiatisée par les images¹⁵. Or cet éloignement contribue à faire oublier l'imminence de la ruine, ce qui favorise l'instauration d'un climat serein propice à la description poétique et à la

¹⁴ Comme lors de la construction de la nouvelle église St-Paul à Londres, attaquée par la fumée de charbon avant même son achèvement.

¹⁵ Malgré l'augmentation du nombre de voyages au dix-huitième siècle, il demeure que peu de gens avaient un contact régulier avec les ruines.

rêverie philosophique. C'est en effet à la condition de cette distance que la ruine devient un motif tragique, une architecture héroïque. Même si la patine urbaine et la ruine sont liées comme étapes d'un même processus, la première est trop proche, ses causes trop identifiables pour qu'elle puisse devenir un objet de contemplation esthétique. Aussi pendant que le philosophe et le poète s'en détournent, dégoûtés, la patine devient une proie facile pour l'administrateur de la cité.

6.2 LE TEMPS DU JARDIN

Le jardin comme hétérotopie

En 1967, Michel Foucault écrit le texte d'une conférence intitulée « Des espaces autres ». Ce texte de quelques pages qui ne fut publié qu'en 1984¹⁶ apporte une contribution importante à la *topologie*. Après un bref aperçu des relations que divers espaces identifiables dans la société humaine entretiennent entre eux, Foucault précise son intention :

Mais ce qui m'intéresse, ce sont, parmi tous ces emplacements, certains d'entre eux qui ont la curieuse propriété d'être en rapport avec tous les autres emplacements, mais sur un mode tel qu'ils suspendent, neutralisent ou inversent l'ensemble des rapports qui se trouvent, par eux, désignés, reflétés ou réfléchis. Ces espaces, en quelque sorte, qui sont en liaison avec tous les autres, qui contredisent pourtant aussi les autres emplacements, sont de deux grands types¹⁷.

¹⁶ Le texte fut publié dans la revue *Architecture, Mouvement, Continuité*, no 5, octobre 1984, pp. 46-49.

¹⁷ *Ibid.*, p. 47.

Au premier type correspondent les utopies, qui « sont des espaces qui sont fondamentalement essentiellement irréels. »¹⁸. Apparaît ensuite une deuxième catégorie d'espaces :

Il y a également, et ceci probablement dans toute culture, dans toute civilisation, des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui sont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables¹⁹.

Ces espaces *autres*, Foucault les nomme « hétérotopies ».

Foucault avait lui-même reconnu la nature hétérotopique du jardin :

Mais peut-être est-ce que l'exemple le plus ancien de ces hétérotopies, en forme d'emplacements contradictoires, l'exemple le plus ancien, c'est peut-être le jardin. Il ne faut pas oublier que le jardin, étonnante création maintenant millénaire, avait en Orient des significations très profondes et comme superposées²⁰.

Foucault limite toutefois ce rapprochement au jardin oriental, dont il souligne la nature microcosmique : « Le jardin, c'est la plus petite parcelle du monde et puis c'est la totalité du monde. »²¹

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ibid.*, p. 48.

²¹ *Ibid.*

Le jardin des Lumières, sur lequel Foucault ne dit mot, fut bien sûr, à sa façon, un microcosme. Rassemblant des éléments de la nature et des fabriques chinoises, grecques, turques ou européennes, certains jardins jouèrent pleinement ce rôle. C'est toutefois en vertu du quatrième principe de l'hétérotopie que nous appliquons ce concept au jardin pittoresque :

Les hétérotopies sont liées, le plus souvent, à des découpages du temps, c'est-à-dire qu'elles ouvrent sur ce qu'on pourrait appeler, par pure symétrie, des hétérochronies²².

Pour illustrer ce quatrième principe, Foucault ne fait plus référence au jardin. Il donne plutôt l'exemple des musées et des bibliothèques, qui sont des « hétérotopies du temps qui s'accumule à l'infini. »²³ Il mentionne également les foires et les villages de vacances, qui sont « des hétérotopies qui sont liées, au contraire, au temps dans ce qu'il y a de plus futile, de plus passager, de plus précaire, et cela sur le mode de la fête. »²⁴

Est-ce faire subir une entorse au concept d'hétérotopie que de l'appliquer au jardin des Lumières? Après tout, le texte de 1967 n'est qu'une ébauche que Foucault n'a jamais achevée. Parce qu'un doute persiste quant au sens réel de l'hétérotopie²⁵,

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.*, p. 48.

²⁴ *Ibid.*, p. 49.

²⁵ Voici les autres principes énumérés par Foucault :

1. « [...] il n'y a probablement pas une seule culture au monde qui ne constitue des hétérotopies. [...] Mais les hétérotopies prennent évidemment des formes qui sont très variées [...] » (*Ibid.*, p. 47)

2. Le fonctionnement d'une même hétérotopie peut varier d'une époque à une autre.

5. « Les hétérotopies supposent toujours un système d'ouverture et de fermeture qui, à la fois, les isole et les rend pénétrables. » (*Ibid.*, p. 49)

6. « Le dernier trait des hétérotopies, c'est qu'elles ont, par rapport à l'espace restant, une fonction. » (*Ibid.*, p. 49)

nous parlerons plutôt d'hétérochronie²⁶ à propos du jardin de la seconde moitié du dix-huitième siècle, ce qui permet également d'insister sur l'importance qu'y prend le temps. Car pendant que les architectes et les penseurs de la ville s'efforcent d'en évacuer la dimension temporelle, cette dernière est au contraire accentuée, voire même réanimée dans les jardins, dans un mouvement tout à fait opposé. Alors que le temps de la ville tend vers un arrêt définitif promis par le progrès, le jardin pittoresque devient au contraire le lieu d'affirmation des différentes manifestations du temps.

Réintroduction du temps dans le jardin des Lumières

La dégéométrisation est le plus souvent présentée comme étant la plus grande révolution du jardin paysager du dix-huitième siècle. À la question : Qu'est-ce que le jardin anglais? Claire Boulard donne cette réponse presque routinière :

Tout d'abord, l'histoire du jardin anglais est celle d'une dégéométrisation. Les jardins géométriques abandonnent progressivement entre 1730 et 1780 la symétrie au profit de formes fluides qui imitent la nature²⁷.

Dans le cadre de notre étude sur la patine, nous sommes en mesure d'ajouter à cette lecture formelle une analyse d'une autre dynamique propre au jardin des

²⁶ La *topologie* devient alors une *chronologie*. Bien que le terme *hétérochronie* soit déjà utilisé par les biologistes spécialistes de l'évolution (voir McKinney, Michael L. et Kenneth J. McNamara, *Heterochrony: The Evolution of Ontogeny*, New York, Plenum Press, 1991), nous le préférons au terme *chronotope* que Mikhaïl Bakhtine applique au carnaval dans son étude de Rabelais (*Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1987). Alors que le chronotope désigne un « monde spatio-temporel » (*Ibid.*, p. 315), sans désigner un lieu précis, l'hétérochronie désigne plutôt un emplacement précis qui se distingue par une temporalité particulière.

Lumières. En même temps qu'on abandonne les formes géométriques des arbres taillés et la linéarité des allées, le jardin s'anime en effet d'un mouvement qu'on avait arrêté dans le jardin classique. Ce mouvement, c'est celui du temps. Nous ne pensons pas ici au temps comme expérience vécue par le promeneur qui découvre successivement les différents tableaux du jardin paysager²⁸. Nous voudrions plutôt attirer l'attention sur le temps comme dimension de la nature, et comme processus cyclique de vie et de mort. Car le jardin des Lumières incarne un retour des conditions de visibilité du temps.

Dans le jardin de Le Nôtre, le temps est en effet arrêté en raison de l'élimination presque complète des marqueurs temporels. La croissance des arbres et des haies est contrôlée par les ciseaux. Lorsqu'un arbre est trop vieux ou malade, on le remplace, ce qui empêche toute perception du cycle de vie et de mort. À peine perçoit-on l'heure du jour ou le changement des saisons lorsque les feuilles jaunissent ou lorsque les plantes en pot sont remisées pour l'hiver dans l'orangerie.

Or, au dix-huitième siècle, le temps retrouve sa visibilité dans le jardin, si bien que cet « espace autre », épargné par les pulsions utopiques²⁹ qui informent la ville et

²⁷ Claire Boulard, « Introduction », *Jardins et paysages en Angleterre au XVIIIe siècle*, textes réunis par Claire Boulard à l'occasion de la journée d'études du 25 novembre 2000, Reims, Presses universitaires de Reims, 2001, p. 9.

²⁸ Le temps du promeneur est aussi celui qui rythme les descriptions de jardins.

²⁹ En retranchant au jardin de la seconde moitié du dix-huitième siècle sa dimension utopique, nous paraîtrions contredire les idées exprimées par Michel Baridon dans « Utopie et sensibilité. Le jardin des lumières », texte paru dans *Les Lumières: Utopie et sensibilité*, Dijon, 1986, pp. 117-136. L'historien des jardins y soutient que la pulsion utopique s'est maintenue dans toutes les phases du jardin paysager des Lumières. Rompant avec l'utopie impériale des jardins du Grand Siècle, le premier jardin anglais aurait en fait incarné l'utopie de la république romaine alors que sa version plus tardive aurait reflété le rêve d'une utopie pastorale. Cette contradiction n'est qu'apparente. Comme on le verra plus loin, notre intention n'est pas de faire du jardin une contre-utopie.

l'architecture, devient une *hétérochronie* des Lumières. Nous avons constaté que cette dernière s'élabore selon trois modalités.

L'état des jardins du Grand Siècle au siècle des Lumières

On néglige souvent le fait que le jardin pittoresque, qu'on le nomme anglo-chinois, paysager ou jardin à fabriques, ne fut pas implanté en France dans un univers complètement étranger et hostile. En effet, dès la première moitié du siècle, le temps avait fait irruption dans le jardin classique. Sans qu'il n'y soit nécessairement convié, il avait débuté sa conquête des regards et il ne fut sans doute pas étranger à la revalorisation des jardins anciens à laquelle on assista dans la première moitié du siècle.

Au dix-huitième siècle, de nombreux jardins dessinés par Le Nôtre ou sur le modèle de ses créations n'affichaient plus la même clarté qu'à leurs débuts. Après le faste du règne de Louis XIV, que ce soit par lassitude ou par incapacité de défrayer des coûts d'entretien exorbitants, de nombreux propriétaires négligèrent leurs jardins, ce qui créa un sous-genre du jardin classique : le jardin ancien. Ce *nouveau* jardin reposait toujours sur une trame symétrique et ordonnée, mais sa végétation s'était en quelque sorte affranchie de cette grille. Les arbres et arbustes atteignant leur taille naturelle, les ciseaux ne pouvaient plus rejoindre les cimes et les racines faisaient éclater les pots. Le soleil, jadis omniprésent, allongeait maintenant des ombres noires.

Ce jardin affranchi devint rapidement le jardin des peintres. Il fut ainsi reproduit par le pinceau de Watteau (fig. 86), puis celui de Fragonard (fig. 87). Les chambres vertes garantissant l'intimité des promeneurs, ce jardin devint le lieu du carnaval et de l'intrigue amoureuse, l'équivalent en plein air de la suite des salons de l'hôtel rococo. Voici ce qu'en dit Betsy G. Fryberger :

Coupled with the decline in construction and in maintenance, there rose a greater appreciation for earlier gardens. After Jean-Antoine Watteau arrived in Paris in 1712, he became a frequent visitor to the garden of his patron Pierre Crozat at Montmorency. Originally designed by Le Nôtre, its formality softened by neglect, the garden set the mood for Watteau's elegiac paintings. Another ruin from an earlier time, the prince of Guise's garden at Arcueil, attracted a number of artists, including François Boucher and Jean-Baptiste Oudry. The latter made eloquent studies in black chalk, heightened with white, on bluish gray paper³⁰.

Hal Opperman rapporte aussi que Jean-Baptiste Oudry se rendit souvent pour dessiner dans le jardin abandonné du Prince de Guise à Arcueil. Il cite ce commentaire de Gouguenot :

Avant la destruction totale des jardins d'Arcueil, il ne manquait pas d'y aller dessiner dès qu'il pouvoit trouver un moment de loisir. Ces jardins, qui excitoient les regrets de ceux qui les avoient vus dans leur premier éclat, lorsqu'ils furent entièrement abandonnés prirent de nouveaux charmes aux yeux de la peinture. Partout on ne rencontroit que dessinateurs; chacun s'empressoit de consulter M. Oudry, et dans ces créations pittoresques, il primoit comme un professeur au milieu de son école³¹.

³⁰ Betsy G. Fryberger, « The artist and the changing garden », in *The Changing Garden: Four Centuries of European and American Art*, dirigé par Betsy G. Fryberger, Stanford University (11 juin - 7 septembre 2003), The Dixon Gallery and Gardens, Memphis (19 octobre, 2003 - 11 janvier 2004), The University of Michigan Museum of Art, Ann Arbor (13 mars - 23 mai 2004), 2003, p. 10.

³¹ Cité dans *J.-B. Oudry. 1686-1755*, Kimbell Art Museum, Fort Worth (26 fév.- 5 juin 1983), 1983, p. 190.

Le cas d'Arcueil n'avait rien d'exceptionnel. Cayeux rapporte que d'autres jardins de la noblesse, Saint-Cloud, Marly et Rambouillet, subirent les mêmes transformations :

Le même mélange de sauvage et de peigné, de grandeur et d'abandon, régnait alors dans certains des grands domaines royaux des environs de Paris où les frondaisons, désormais trop hautes, avaient peu à peu subverti l'ordonnance classique primitive³².

Sans qu'il ne succombe à leur charmes, Watelet décrit bien le foisonnement vert et parfois étouffant des jardins anciens :

Le sentiment que ces lieux inspirent est le plus ordinairement une rêverie sérieuse, & quelquefois triste. Le plaisir qu'on y cherche est la promenade, qui, sans objet d'intérêt, a peu d'agréments. On y trouve l'ombre dans les chaleurs; mais cette satisfaction est achetée souvent par l'importunité des moucherons que produisent l'épaisseur des ombrages, l'humidité des massifs, & les eaux languissantes qu'emprisonnent quelques canaux ou quelques miroirs³³.

Plus tard, c'est à Versailles même qu'on put visiter une ruine de jardin, une situation que déplore le Prince de Ligne :

Ce défaut de soin perd une maison; on dirait qu'elle est en décret. Versailles même, quand on examine ses bassins, où il y a souvent de l'herbe, a l'air de la décadence. Les maisons des particuliers ont l'air de la pauvreté³⁴.

³² Cayeux, *Histoire des jardins de la Renaissance à nos jours*, op. cit., p. 336

³³ Watelet, *Essai sur les Jardins*, op. cit., p. 47.

³⁴ Ligne, op. cit., p.111.

Delille se montre beaucoup plus enthousiaste. Dans ce passage de son poème, il pleure la coupe des vieux arbres qui précéda la remise en état des jardins durant l'hiver 1774-1775 (fig. 88) :

O Versailles! ô regrets! ô bosquets ravissans!
Chefs-d'oeuvre d'un grand roi, de Le Nôtre & des ans,
La hache est à vos pieds & votre heure est venue.
Ces arbres dont l'orgueil s'élançoient dans la nue,
Frappés dans leur racine, & et balançant dans l'air
Leurs superbes sommets ébranlés par le fer,
Tombent, & de leurs troncs jonchent au loin ces routes

Sur qui leurs bras pompeux s'arrondissaient en voûtes:
Ils sont détruits, ces bois, dont le front glorieux
Ombrageoit de Louis le front victorieux,
Ces bois où, célébrant de plus douces conquêtes,
Les arts voluptueux multipliaient les fêtes!
Amour, qu'est devenu cet asyle enchanté
Qui vit de Montespan soupirer la fierté³⁵?

Saluant le retour du temps dans les jardins, le poète conclut : « Heureux donc celui qui jouit d'un bois formé par l'âge »³⁶

La revalorisation des jardins anciens toucha même les jardins de l'antiquité, dont on se plaisait à rappeler l'heureuse décadence. Cayeux rapporte ces propos de l'auteur des *Réflexions sur le caractère particulier des jardins romains*, Pierre-Adrien Pâris³⁷, qui fut responsable des Menus Plaisirs pour Louis XVI :

Ce qui ajoute encore un grand charme aux jardins romains, c'est cette impression respectable de la main du temps. Créés dans les siècles

³⁵ Delille, *op. cit.*, p. 30.

³⁶ *Ibid.*, p. 31.

³⁷ Ouvrage non publié.

d'opulence avec la disposition et toutes les formes régulières de l'art, les changements survenus dans les fontaines, ou toutes autres causes naturelles, en ont fait négliger l'entretien : la Nature y est rentrée dans une partie de ses droits. Ses conquêtes sur l'art, le mélange de leurs effets y produisent les scènes les plus pittoresques. Cette négligence, cette vétusté, cette végétation fougueuse y composent des tableaux admirables³⁸.

Le jardin pittoresque

En redécouvrant la beauté des végétaux croissant librement, en savourant les imperfections des arbres âgés ou malades, l'esthétique pittoresque a aussi contribué au retour des marques du temps dans le jardin. La littérature pittoresque regorge d'observations sur la succession du temps et ses effets sur le paysage. Gilpin, dans la préface de ses *Observations, relative chiefly to Picturesque Beauty, made in the year 1772, on several parts of England, particularly the lakes of Cumberland and Westmoreland*, exprime une conscience aiguë de la perpétuelle transformation des jardins. Alors que son ouvrage est publié une quinzaine d'années après le voyage qui l'a inspiré, il prévient son lecteur :

Few of these scenes continue long the same. The growth of trees, and shrubs is continually making changes in them; even in a natural course. It is probable therefore, that many of the embellished scenes, described in the following work, are now totally changed; and that the author hath rather exhibited a history of the past, than of the present. Thirteen, or fourteen years bring a shrub to perfection. After that period, if the knife be not freely used, a shrubbery, from mere natural causes, will of itself decay³⁹.

³⁸ Cayeux, *Histoire des jardins de la Renaissance à nos jours*, op. cit., p. 336.

³⁹ Gilpin, *Observations, relative chiefly to Picturesque Beauty, made in the year 1772, on several parts of England, particularly the lakes of Cumberland and Westmoreland*, op. cit., p. xiii.

Dans *Observations on the River Wye, and Several Parts of South Wales, &c. Relative Chiefly to Picturesque Beauty, Made in the Summer of the Year 1770*, Gilpin explore les différents aspects de la dimension temporelle du jardin. Il décrit ainsi les variations quotidiennes scandées par les lumières de l'aube et du coucher de soleil et s'attarde au cycle plus long des saisons. Même les surprises du climat anglais ne lui échappent pas :

In a mountainous country particularly, I have often seen, during the morning hours, a range of hills, rearing their summits, in ill-disposed, fantastic shapes. In the afternoon, all this incorrect rudeness has been removed; and each misshapen summit hath softened beautifully into some pleasing form.

The different seasons of the year also produce the same effect. When the sun rides high in summer; and when, in the same meridian, he just skirts the horizon in winter, he forms the mountain-tops, and indeed the whole face of the country, into very different appearances.

Fogs also vary a distant country as much as light, softening the harsh features of landscape; and spreading over them a beautiful, grey, harmonizing tint⁴⁰.

Les arbres, dont on a déjà parlé au troisième chapitre, ne sont pas les seuls éléments du paysage à subir des modifications dans le temps. La roche, malgré sa dureté, n'y échappe pas :

The rock naturally wears that smooth weather-beaten surface, which time gives it through a succession of ages. But rocks, firms as they are, are subject to change. Springs undermine them : torrents wash the earth from around them : frosts loosen them; and sometimes they are torn by storms and earthquakes. Under these circumstances, when large masses fall away, the rock exhibits a fractured surface; which in general has a better

⁴⁰ Gilpin, *Observations on the River Wye, and Several Parts of South Wales, &c. Relative Chiefly to Picturesque Beauty, Made in the Summer of the Year 1770*, op. cit., p. 44.

effect, than the smooth one. Nature, in these instances, may be said to retouch her compositions : the fractured parts are larger and sharper; and better adapted to receive either smart, catching lights; or a body of light and shade. — An humble imitation of the surfaces of fractured rocks is sometimes exhibited in large coal: they may at least assist the imagination of a painter⁴¹.

Chez Knight aussi, le temps s'anime :

Tints, that still vary with the varying year.
And with new beauties every month appear;
From the bright green of the first vernal bloom,
To the deep brown of autumn's solemn gloom⁴².

Dans une note du vers 151, Knight s'en prend à la coutume de la taille des ormes. Il sait lire la souffrance des arbres ainsi maltraités dans les cercles de croissance des troncs émondés :

The barbarous custom of shredding the elms, in hedge-rows, quite to the top, is as injurious to property as to beauty, for the growth of the tree is considerably checked, and its health injured, at every shredding; as may be seen when the trunk is cut transversely. The circles, which mark the different years' of growths, will appear of different sizes, in proportion as the tree recovered its branches; the smallest being that of the year in which it was shredded, and the largest that which preceded each shredding⁴³.

⁴¹ Gilpin, *Observations, relative chiefly to Picturesque Beauty, made in the year 1772, on several parts of England, particularly the lakes of Cumberland and Westmoreland*, op. cit., p. 114-115.

⁴² Knight, *The Landscape, a Didactic Poem. In Three Books. Addressed to Uvedale Price, esq*, op. cit., p. 73.

⁴³ *Ibid.*, p. 77.

Le temps est également un acteur important chez Price, qui souligne le caractère pittoresque des vieux jardins italiens (fig. 89)⁴⁴. Là comme en France, la symétrie et l'ordre ont été rompus par la libre croissance des arbres :

Those who admire undisguised symmetry, when allied with the splendour and magnificence of art, will be most pleased with such gardens when kept up according to their original design. Those, on the other hand, who may wish for an addition of more varied and picturesque circumstances, will find them in many of those old gardens whenever they have been neglected: for the same causes which give a picturesque character to buildings, give it also to architectural gardens; and the first step towards it is the partial concealment of symmetry by the breaks and interruptions that arise from an irregular mixture of vegetation. [...] The more broken, weather-stained, and decayed the stone and brick work of every kind, the more the plants and creepers seem to have fastened and rooted between their joints, the more picturesque these gardens will become⁴⁵.

Plus loin, dans le même texte, Price synthétise toute sa conception du temps à propos des vieilles terrasses: «What exists and is mellowed, and consecrated by time, and varied by accident, is very different from the crudeness of new work.»⁴⁶

En France, un penseur du jardin paysager comme Morel a aussi particulièrement bien saisi la temporalité propre au jardin. Pour cet auteur, la succession des saisons correspond à un mouvement chromatique perpétuel⁴⁷ :

⁴⁴ La louange des jardins anciens est d'ailleurs l'occasion pour Price d'exprimer sa conscience patrimoniale, qui prend la forme d'un repentir puisqu'il fut lui-même le démolisseur d'un vieux jardin : «I may perhaps have spoken more feelingly on the subject, from having done myself, what I so condemn in others, — destroyed an old-fashioned garden.» (Price, *Essays on the Picturesque*, vol. II, p. 142) Plus loin, il décrit ce jardin disparu : «On the right was another raised terrace, level with the top of the wall that supported it, and over-hung with shrubs, which from age had lost their formality.» (*Ibid.*, p. 147-148)

⁴⁵ *Ibid.*, p. 136-137.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 198.

⁴⁷ Boullée s'intéresse aussi au cycle des saisons, mais il semble peu familier des nouveaux jardins. S'il remarque les changements de couleurs qui marquent la succession des saisons, il l'exprime surtout en des

C'est à-peu-près dans ce temps que les baies & les grappes des arbustes se colorent de teintes éclatantes. Les fruits alors commencent à mûrir; leur forme & leurs couleurs embellissent les arbres qui les portent⁴⁸.

Plus loin, il poursuit sa description du cycle des couleurs :

Les feuilles se sèchent peu à peu, il est vrai; mais avant d'abandonner les arbres, sur lesquels elles ont pris naissance, elles se nuancent de diverses couleurs. Chaque espèce a sa teinte particulière & passe successivement par des tons différents, depuis le verd pâle & le jaune clair jusqu'au brun le plus sombre & à l'incarnat le plus vif & le plus foncé⁴⁹.

et

C'est par de tels moyens que la Nature féconde nous prépare des jouissances dans toutes les saisons, qu'elle varie nos plaisirs par des accidents toujours nouveaux, & des modifications qui se succèdent perpétuellement⁵⁰.

Lorsque l'automne achève, l'enthousiasme de Morel diminue, car toutes les marques du temps n'embellissent pas le paysage « En un mot l'automne, bien différente du printemps qui se montre sous les traits brillants de l'aimable jeunesse, très-éloignée de la vigueur de l'été, ne nous présente plus sur la fin que les rides & les disgrâces du vieil âge. »⁵¹ Mais au moins Morel est-il rassuré par le retour certain du printemps.

termes abstraits. Il paraît aussi étranger à l'esthétique pittoresque. Ainsi, il illustre un passage sur l'automne de curieux exemples : « Les monuments susceptibles de ce genre d'architecture sont des vauxhalls, des foires, des bains de santé, qui se trouvent presque toujours dans des endroits pittoresques, un théâtre ayant des alentours agréables, des promenades publiques et riantes comme boulevards, etc., etc. » (Boullée, *op. cit.*, p. 78)

⁴⁸ Morel, *op. cit.*, p. 63.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 64.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 67.

⁵¹ *Ibid.*, p. 70.

Morel n'est pas qu'attentif aux cycles des saisons et des végétaux, sa conscience temporelle s'étend au temps géologique. Dans le jardin, ce dernier se perçoit dans la lente évolution du *terrein* :

Il n'en est pas ainsi du grand tableau, appelé *Site* général, qui reçoit un caractère déterminé de l'ensemble du terrain. La succession des saisons ne change rien à son ordonnance; le temps ne saurait en altérer les masses principales qu'après une longue suite de siècles, encore son empreinte est-elle insensible⁵².

L'allusion de Morel au temps géologique n'est pas sans importance. Alors que le temps de la végétation et des saisons est un temps cyclique, le temps géologique est un temps accumulatif. Irréversible, c'est le temps de la patine et celui de la ruine consommée.

Le jardin, un territoire convoité

La dernière forme d'irruption du temps que nous avons observé dans le jardin des Lumières concerne l'évolution de la profession de jardinier au cours de cette période. Dans *Architectes et ingénieurs au siècle des Lumières*⁵³, Antoine Picon a décrit l'érosion du monopole de l'architecture face à l'arrivée de l'ingénieur. Il a montré qu'en devenant le principal maître d'œuvre de l'aménagement du territoire, l'ingénieur s'est approprié une tâche traditionnellement dévolue aux architectes.

⁵² *Ibid.*, p. 79.

⁵³ Marseille, Parenthèses, 1988.

Le territoire du royaume français n'est pas le seul lieu où le monopole de l'architecte fut attaqué. Une mutation du même type s'est en effet produite sur le territoire plus circonscrit et spécialisé du jardin. Traditionnellement, l'architecte s'était vu confier la responsabilité d'aménager les jardins d'agrément. Cette situation changea au dix-huitième, la concurrence ne venant pas de l'ingénieur⁵⁴, mais du peintre et du jardinier. Encore une fois, la venue de ces nouveaux professionnels du jardin témoigne de l'importance nouvelle acquise par le temps du jardin et, a contrario, de la difficulté pour l'architecte de prendre en charge cette dimension temporelle.

Cette lente dépossession d'un pan de la profession d'architecte⁵⁵ prit d'abord la forme d'une attaque contre les jardins d'architectes : au moment où le jardin classique à la française était remis en question, l'architecte souffrait de son association intime avec ce dernier. Pour un apôtre des nouveaux jardins comme Girardin, le jardin à la Française et le jardin d'architecte ne font qu'un :

Le fameux Le Nôtre, qui fleurissait au dernier siècle, acheva de massacrer la Nature en assujettissant tout au compas de l'Architecte; il ne fallut pas d'autre esprit que celui de tirer des lignes, & d'étendre le long d'une règle, celles des croisées du bâtiment; aussi-tôt la plantation suivit le cordeau de la froide symétrie; le terrain fut aplati à grands frais par le

⁵⁴ Le désintérêt de l'ingénieur des Lumières pour les jardins n'empêche pas Picon de faire une comparaison qui rapproche l'ingénieur du jardin : « Pour l'ingénieur, le territoire est une sorte de jardin où le projet vient prendre place, ainsi qu'une fabrique dans un parc. » (Ibid., p. 204)

⁵⁵ Il faut noter que l'évolution que nous décrivons n'est pas un phénomène linéaire et irréversible, mais bien une tendance observable dans le discours sur les jardins. Jusqu'à la fin de la période étudiée, des architectes dessinèrent des jardins. Humphrey Repton, pour nommer un aménagiste tardif, était ainsi un architecte privé de contrats qui avait fait évoluer sa carrière vers les jardins. De même Panseron, sur la page titre de son *Recueil de jardins anglo-chinois*, se présente, en 1787, comme : « Architecte, professeur d'architecture, ancien professeur de dessin à l'école royale militaire, inspecteur des bâtimens de S.A.S. Mgr le Prince de Conti. » (Panseron, , *Recueil de jardins anglo-chinois*, IIIème volume, Paris, 1787)

niveau de la monotone planimétrie; les arbres furent mutilés de toute manière, les eaux furent enfermées entre quatre murailles; la vue fut emprisonnée par de tristes massifs; & l'aspect de la maison fut circonscrit dans un plat parterre découpé comme un échiquier, où le bariolage de fables de toutes les couleurs, ne faisait qu'éblouir & fatiguer les yeux: aussi la porte voisine, pour sortir de ce triste lieu, fut-elle bientôt le chemin le plus fréquenté⁵⁶.

Les critiques des architectes regrettent en fait que ces derniers ne se départissent pas de leur vision architectonique et qu'ils l'imposent au jardin. Pour eux, comme le déplore le duc d'Harcourt, tout se rapporte à la décoration et aux masses des bâtiments :

L'architecte ne voit un arbre que comme une colonne, martyrise les plus belles productions pour leur donner des formes, dessine un parterre comme un pavé en mosaïque⁵⁷.

Nous devons enfin citer longuement Morel puisque ce dernier exprime avec force d'exemples toutes les lacunes de l'approche architecturale des jardins :

Dès que l'Architecte se fut emparé de la conduite des Jardins, on dut s'attendre que, confondant les principes des deux Arts & trop accoutumé aux formes régulières, dont l'usage convient & s'adapte si bien à ses productions, il chercherait à lier par une mutuelle correspondance le bâtiment, dont il fit l'objet principal, au Jardin qui ne lui parut que l'accessoire. Entraîné par l'habitude de symétriser les formes, de calculer les espaces, il voulut assujettir la Nature à ses méthodiques combinaisons & crut l'embellir; mais il la défigura. Il composa le Jardin comme une maison; il le compartit en salles, en cabinets, en corridors; il en forma les divisions avec des murs de charmillles percés de portes, de fenêtres, d'arcades, & leurs trumeaux furent chargés de tous les ornements destinés aux édifices.

Par une suite de cette fausse analogie, les Architectes donnèrent à ces pièces, ainsi qu'à celles de leurs bâtimens, des formes rondes, carrées, octogones; ils les décorèrent, comme un appartement, avec des

⁵⁶ Girardin, *op. cit.*, p. ix-xi.

⁵⁷ Harcourt, *op. cit.*, p. 89.

vases, des niches, des guaines; ils y logèrent des statues, habitans insensibles bien dignes d'un triste séjour; ils les meublèrent, comme des chambres, avec des tapisseries de verdure, du treillage, des perspectives peintes, des lits, des sièges de terre couverts de gazons; ils édifièrent ainsi jusqu'à des salles de théâtre, des dortoirs, & imaginèrent enfin le minutieux labyrinthe.

Toujours Architectes, quand il fallait être Jardiniers, ils taillèrent un arbre, comme une pierre, en voûte, en cube, en pyramide, ils asservirent à leurs contours jusqu'à l'eau si mobile, dont la marche irrégulière & libre fait tout le charme. Ils ne craignirent pas d'exposer une habitation à l'insalubrité, en renfermant les eaux entre quatre murailles; & ils ne furent rebutés ni par les désagréments qu'elles font éprouver, lorsqu'elles sont stagnantes & contraintes, ni par la difficulté de les retenir dans des bassins où la pierre, le plomb, la glaise, les ciments, les enduits de toute espèce furent mis en usage, pour fixer un élément trop fluide à leur gré; moyens presque toujours insuffisants qui auraient dû les dégoûter par le peu de succès, & désabuser les propriétaires par les modiques effets qu'ils en retiraient, eu égard à la dépense⁵⁸.

Des végétaux traités comme des pierres, des eaux stagnantes qui en deviennent nocives, le jardin de l'architecte est un jardin figé. Dans ce théâtre de pierre, le temps n'a plus cours. Face à ces critiques, les architectes semblent se terrer dans un mutisme qui donne raison à leurs détracteurs. Blondel, vers le milieu du siècle, aura beau vanter la polyvalence de l'architecte dans une tirade enflammée⁵⁹, son argumentaire apparaît

⁵⁸ Morel, *op. cit.*, p. 4-9.

⁵⁹ Pour Blondel, l'architecte serait la figure même de la polyvalence :

« Doué d'un heureux génie, l'Architecte à son tour, ébauché par les éléments, guidé par la théorie, éclairé par l'expérience qui lui confirme les préceptes de son Art, se trouve appelé pour élever les merveilles que l'Architecture enfante. S'agit-il de la construction de nos Temples, on a recours à ses Lumières: lorsqu'il importe de construire quelque monument d'éclat qui illustre le Prince & la Patrie, il est invité d'en donner les dessins. Dans les Villes libres, on le consulte pour déterminer des alignements, faciliter les communications, ériger des places, des marchés: dans les Villes de commerce, pour élever des Ports, des Ponts, des Aqueducs, des Manufactures, des Hôpitaux: dans les Villes de guerre, pour ouvrir des Places d'armes, construire des Arsenaux, des Magasins, des Casernes, des Prisons militaires. Tantôt il est requis pour restaurer nos anciens édifices, & leur procurer les commodités ignorées par nos prédécesseurs; tantôt pour donner les plans de la distribution, la décoration de l'ordonnance des façades, & surveiller à la construction de nos belles habitations à la campagne; pour y planter un parc, y percer une forêt, & y disposer un jardin de propreté: il est encore appelé pour les objets de discussion jusque dans nos métairies, pour en déterminer l'enceinte, & séparer le domaine du propriétaire d'avec celui de ses voisins. Des Pays étrangers même, on s'adresse à l'habile Architecte pour les plus grandes entreprises; en un mot, dans tous

dérisoire face aux attaques des partisans des nouveaux jardins. Quant à l'Académie, elle n'accorda pour ainsi dire pas de place au jardin dans ses discussions. Le procès-verbal du lundi 10 janvier 1752 renferme une rare allusion au jardin dans laquelle on trouve le réflexe architectural décrié plus tard par Morel :

L'Académie étant assemblée, M. Lorient a présenté trois différents morceaux de treillage, pour avoir l'avis de la Compagnie; ces desseins ont été trouvés de très bon goût et parfaitement bien finis⁶⁰.

L'architecte expulsé du jardin, de nouvelles figures furent appelées pour le remplacer. La première, on ne s'en étonnera guère, fut celle du peintre. Comme le note Cayeux en reprenant une observation de Louis Hauteceur, « à cette époque, les architectes cèdent la place aux peintres ou, lorsqu'ils dessinent des jardins, comme Bélanger, Chalgrin, Huvé, Pâris, se transforment en peintres. »⁶¹

Watelet explique avec beaucoup d'attention les causes de cette transition. Soutenant lui aussi que « des arts connus, celui qui a plus de relations d'idées avec l'Art des jardins, c'est celui de la Peinture »⁶², il fonde son attaque de l'architecte en distinguant le plan de travail vertical de ce dernier du plan horizontal sur lequel travaille le jardinier :

les temps, les Riches s'empressent de recueillir ses avis pour l'embellissement de leurs demeures: par ses talents, son intégrité, il se fait considérer des Grands, chérir des Gens du monde, de l'Homme d'État, de l'Homme privé; enfin les honneurs deviennent la récompense de ses travaux. » (Blondel, *op. cit.*, vol. III, p. xv-vi)

⁶⁰ *Procès-verbaux*, *op. cit.*, tome VI, p. 172.

⁶¹ Jean de Cayeux, *Hubert Robert et les jardins*, Paris, Herscher, 1987, p. 63.

⁶² Watelet, *op. cit.*, p. 105.

L'Architecte, dans la partie libérale de son Art, a pour objet de rendre agréable toutes les parties d'un plan vertical. Le décorateur de jardins exerce ses talents pour embellir un plan horizontal⁶³.

C'est sur ce plan horizontal que se déploie le spectacle du jardin, que Watelet souhaite découvrir progressivement en savourant lentement son plaisir :

Le premier [l'architecte] doit satisfaire le plutôt & avec le moins d'efforts possibles le spectateur qui ne destine à son plaisir que des regards & quelques momens.

Le second ne doit découvrir que l'une après l'autre, les beautés de son ouvrage à ceux qui consacrent à cette jouissance des heures entières.

D'après des intentions si différentes; les plans simples, les formes symétriques, les proportions faciles à saisir, les masses régulières seront préférées par l'Architecte; tandis que les plans mystérieux, les formes dissemblables, les effets plus aperçus que leurs principes, les accidens qui combattent la régularité offriront les moyens les plus favorables au décorateur. La précision du trait, la propreté des détails seront les recherches de l'Architecture; une certaine indécision pleine d'agréments, cette négligence qui sied si bien à la Nature seront les finesses de l'Art des jardins⁶⁴.

Plus concis, Delille lance le même appel : « Un jardin, à mes yeux, est un vaste tableau. Soyez peintre. »⁶⁵

Pour Girardin également, le jardin pittoresque est un jardin de peintre :

⁶³ Ibid., p. 106. On pourrait en discuter. Le plan horizontal, pour reprendre la terminologie de Watelet, n'est pas l'apanage du décorateur de jardin, ayant fait l'objet de beaucoup de recherches et d'innovations de la part des architectes du dix-huitième siècle, notamment grâce à l'attention portée à la circulation à l'intérieur des bâtiments. L'hôtel rococo, chef-d'œuvre de raffinement en cette matière, en constitue le meilleur exemple.

⁶⁴ Ibid., p. 106-107.

⁶⁵ Delille, *op. cit.*, p. 11.

Or, c'est uniquement dans l'effet pittoresque qu'on doit chercher la manière de disposer avec avantage, tous les objets qui sont destinés à plaire aux yeux; car l'effet pittoresque consiste précisément dans le choix des formes les plus agréables, dans l'élégance des contours, dans la dégradation de la perspective; il consiste à donner, par un contraste bien ménagé d'ombre & de lumière, de la saillie, du relief à tous les objets, & à y répandre les charmes de la variété, en les faisant voir sous plusieurs formes; comme aussi dans la belle harmonie des couleurs, & sur-tout dans cette heureuse négligence, qui est le caractère distinctif de la nature & des grâces.

Ce n'est donc ni en Architecte, ni en Jardinier, c'est en Poète & en Peintre, qu'il faut composer des paysages, afin d'intéresser tout à la fois, l'œil & l'esprit⁶⁶.

L'architecte est pénalisé parce qu'il aménage des jardins qui ne sont pas conçus pour la promenade car ils sont figés, monotones et prévisibles. Le peintre, habitué à « promener » le regard de celui qui contemple ses tableaux de paysages, apparaît plus qualifié que l'architecte pour aménager des jardins selon les nouveaux critères d'appréciation.

Mais l'architecte n'était pas au bout de ses peines avec l'invasion des peintres. Au cours du dix-huitième siècle, le jardinier gagna du galon. D'artisan, il devint artiste, comme le décrit Morel : « Par Jardinier, j'entends l'Artiste de goût qui compose les Jardins, & non celui qui les cultive. »⁶⁷

Dans l'introduction de son essai, Whately, va plus loin en situant le jardinier parmi les professions libérales:

⁶⁶ Girardin, *op. cit.*, p. 7-8.

⁶⁷ Morel, *op. cit.*, note 2 de la page 7. Sur la contribution de Morel à la recherche d'un nom approprié pour désigner ce nouveau jardinier, voir l'article de Joseph Disponzio, « From Garden to Landscape. Jean-Marie Morel and the Transformation of Garden Design », *AA Files*, n° 44, automne 2001, p. 5-20.

Gardening, in the perfection to which it has been lately brought in England, is entitled to a place of considerable rank among the liberal arts. It is as superior to landskip painting, as a reality to a representation: it is an exertion of fancy, a subject of taste; and being released now from the restraints of regularity, and enlarged beyond the purposes of domestic convenience, the most beautiful, the most simple, the most noble scenes of nature are all within its province: from it is no longer confined to the spots from which it borrows its name, but regulates also the disposition and embellishment of a park, a farm, or a riding; and the business of a gardener is to select and to apply whatever is great, elegant, or characteristic in any of them; to discover and to shew all the advantages of the place upon which he is employed; to supply its defects, to correct its faults, and to improve its beauties⁶⁸.

La différence entre le peintre et le jardinier tient aux matériaux de leur art respectif. Morel l'établit clairement :

L'un crée, pour ainsi dire, la Nature, puisqu'il emploie les mêmes matériaux, qu'il les dispose dans le même ordre, & se sert des mêmes moyens qu'elle. L'autre l'imité à la vérité, mais par des moyens & des procédés qui lui sont absolument étrangers. L'un fait la réalité, & l'autre la représentation; on les admire tous les deux, mais les jouissances qu'ils offrent ne sont pas les mêmes⁶⁹.

C'est en vertu de sa connaissance plus intime des « matériaux que fournit la Nature pour former & embellir les scènes »⁷⁰ que le jardinier obtient sa crédibilité. Et c'est parce qu'il travaille avec les matériaux de la nature, qu'il est le plus apte à comprendre la dimension temporelle du jardin. Car, comme le voit bien Morel, certains de ces matériaux sont instables. Leur seule constance est une continuelle variation :

⁶⁸ Thomas Whately, *Observations on Modern Gardening*, New York, Garland Publishing, 1982 (1770), p.

1.

⁶⁹ Morel, *op. cit.*, p. 373-374.

⁷⁰ Watelet, *op. cit.*, p. 59.

Des matériaux dont la Nature se compose, les uns sont dans un état de variation continuelle que l'homme ne saurait fixer, les autres sont stables et permanents. Dans le nombre de ces derniers, il y en a sur lesquels il n'a pas d'empire, mais dont il peut s'emparer, quand ils sont à sa portée; il en est qui lui sont soumis et dont il dispose à sa volonté. Le climat, les effets produits par le soleil relativement aux saisons & aux différents momens du jour, le ciel que les nuages mobiles & des couleurs variables décorent de formes & de tons sans cesse renouvelés; toute cette partie des matériaux de la Nature ne laisse point de prise à l'Artiste; il ne peut ni les ordonner, ni les changer à son gré, mais il doit les consulter, il doit y avoir égard dans ses dispositions, puisqu'ils entrent dans l'ensemble & sont le complément de ses tableaux⁷¹.

Morel, lui-même auteur de jardins paysagers parmi les plus importants de son époque, incarne la nouvelle profession de jardinier qu'il appelle dans son traité. Polyvalent, il maîtrise toutes les données du paysage et est à même d'intervenir dans toutes les temporalités du jardin. Ingénieur, il comprend la topographie du sol et les règles de l'hydrographie, ce qui lui permet d'inscrire le jardin dans le temps géologique. Architecte, il a accès au temps historique dicté par l'alternance des styles. Jardinier, enfin, il est familier des matériaux vivants, des cycles naturels et de la longévité des plantes.

Par ses modalités, la valorisation de la profession de jardinier dans la deuxième moitié du dix-huitième siècle rappelle d'autres bouleversements précédents de la hiérarchie des professions. Dans son livre *Du peintre à l'artiste. Artisans et académiciens à l'âge classique*⁷², Nathalie Heinich décrit comment les peintres français réussirent à élever le statut de leur profession en faisant la démonstration de la

⁷¹ Morel, *op. cit.*, p. 41-42.

⁷² Paris, Éditions de Minuit, 1993.

dimension intellectuelle d'un art traditionnellement rangé dans les arts mécaniques. Au dix-huitième siècle, le statut des peintres est assuré, mais d'autres professions utilisent la même méthode d'élévation sociale. Ainsi le décorateur de jardin qui supplante l'architecte et le peintre n'est autre qu'un jardinier ennobli par ses connaissances scientifiques et par sa participation à la phase créatrice de composition du jardin⁷³.

6.3 LES LEÇONS DE L'HÉTÉROCHRONIE DU JARDIN

On pourrait raisonnablement clore ici cette étude et conclure que si la patine ne fut finalement pas adoptée comme une notion propre à l'architecture et incorporée à ce titre au projet architectural, c'est parce que dans la ville, dernière chasse gardée de l'architecte, la patine s'encombrait de significations funestes. À cet égard, il est vrai que la topographie de la patine est en phase avec l'opposition ville-campagne décrite par Gusdorf :

L'opposition polaire entre la ville et la campagne partage le XVIII^e siècle dans sa sensibilité, dans sa littérature, dans ses arts et dans son style de vie. Ce qui est neuf, ce n'est pas l'opposition elle-même, mais son intensité et sa généralisation à de nombreux aspects de l'existence. La bipolarité est un lieu traditionnel, un topos de la sagesse courante⁷⁴.

Certes, l'opposition décrite par Gusdorf est surtout d'ordre moral, mais la corruption des mœurs du citadin décrite par les philosophes⁷⁵ trouve un écho dans la

⁷³ On peut d'ailleurs penser que Morel et ses héritiers, n'eut été de la Révolution et de la crise économique qui mit fin à la vogue de jardins paysagers, auraient pu réclamer la fondation d'une académie du jardinage.

⁷⁴ Georges Gusdorf, *Naissance de la conscience romantique au siècle des Lumières*, tome VII de *Les Sciences humaines et la pensée occidentale*, Payot, 1976, p. 360.

⁷⁵ Voir Gusdorf à propos du mal de vivre en ville exprimé par Rousseau.

corruption de la surface de l'architecture. Le citoyen n'est pas dupe de cette double dégénérescence, la sienne et celle du lieu où il habite. Usant de tous les artifices pour la masquer, il se blanchit le visage⁷⁶ comme il blanchit les murs. Le blanc de céruse, qui se retrouve aussi bien dans le fart que dans le badigeon⁷⁷, sert à masquer l'âge autant que les marques syphilitiques et la saleté⁷⁸.

La patine cristallise donc la relation difficile et paradoxale que l'homme des Lumières entretient avec la ville. Stimulant lieu d'échanges intellectuels et de progrès économique, la ville ne trouve grâce aux yeux des moralistes qu'à condition d'en masquer les marques de perversion et de corruption. Mais cette première conclusion, si elle montre les raisons du refus de la patine dans la cité, suffit-elle à nous faire comprendre l'épisode de la patine qui se déroula dans le jardin? Rien n'est moins sûr.

Nous venons de montrer, exemples et citations à l'appui, que le jardin des Lumières se caractérise par la réapparition des marques du temps, dont la patine serait la composante architecturale. Or il faut réexaminer ce retour du temps. Est-il aussi complet que nous l'avons suggéré? Se fait-il sans la moindre contrainte? Ou au contraire n'est-il pas plutôt soumis à un contrôle aussi strict que celui qui caractérise les jardins de Le Nôtre?

⁷⁶ Bien qu'en perte de popularité pour diverses raisons (coût, baisse d'efficacité comme marqueur de classe, toxicité de plus en plus connue), le blanchiment de la peau est encore un usage courant jusqu'à la Révolution.

⁷⁷ Nom de l'enduit à base de lait de chaux dont on couvre les murs extérieurs.

⁷⁸ Le numéro 38 de la revue *Technique et culture*, paru en 2001, renferme deux articles consacrés aux divers usages de la céruse au dix-huitième siècle. Voir les articles de Valérie Nègre, « La céruse et le blanchiment

On sait depuis longtemps que le jardin paysager de la seconde moitié du siècle est un pays d'illusion, pour reprendre l'expression consacrée de Jurgis Baltrusaitis⁷⁹. Or même si on a dit et écrit mille fois que les jardins pittoresques sont en réalité aussi peu naturels que ceux de Versailles, il nous semble utile de le rappeler ici. Car tout est faux dans ce jardin. Telle architecture chinoise n'est que l'expression d'un fantasme de l'Orient. Telle fabrique gothique ne trompe pas le premier venu. Même la végétation soi-disant affranchie des ciseaux n'est qu'un leurre. Ces forêts sont des plantations dont les cours d'eau ont été créés de toutes pièces. Après tout, William Kent n'a-t-il pas planté des arbres morts dans un jardin⁸⁰? Quant au visiteur de ces jardins, s'il ne trouve rien à redire de tous ces mensonges, c'est parce qu'il trouve son compte et sa dose de divertissement en adhérant au pacte fictionnel du jardin.

Dans cet ensemble factice, la temporalité exacerbée du jardin paysager n'est qu'une illusion de plus. Ainsi la patine n'est pas moins artificielle que la pagode ou que la forêt de l'ermite. Dans la majorité des cas, la patine des ruines qu'on peut admirer dans les jardins n'est en fait qu'une fausse patine, ou à tout le moins une patine sous contrôle. Qu'il s'agisse de la patine authentique de la pierre de ruine recyclée, dépouillée de sa dimension historique lors de son déménagement, ou encore de la patine peinte sur de la toile ou du crépi, elle ne témoigne en rien d'une exposition prolongée

des villes de brique au milieu du XVIIIe siècle » (p. 5-16), et de Catherine Lanoë, « La céruse dans la fabrication des cosmétiques sous l'Ancien Régime (XVIe-XVIIIe siècles) » (p. 17-33).

⁷⁹ Jurgis Baltrusaitis, *Quatre essais sur la légende des formes*, Paris, Olivier Perrin, 1957.

⁸⁰ Horace Walpole s'en plaint dans *The History of Modern Taste in Gardening* (1780) : « He had followed nature, and imitated her so happily, that he began to think all her works were equally proper for imitation. In Kensington-garden he planted dead trees, to give a greater air of truth to the scene – but he was soon laughed out of this excess. » (*Horace Walpole: Gardenist, An Edition of Walpole's The History of Modern Taste in Gardening with an estimate of Walpole's Contribution to Landscape Architecture*, par Isabel Wakelin Urban Chase, Princeton, Princeton University Press, 1943, p. 30)

aux éléments et n'atteste aucunement la présence ancienne d'une construction. Quant aux ruines fabriquées de pierre rustique nouvellement taillée, la patine qu'elles ne possèdent pas encore n'existe sans doute que dans le regard du spectateur conditionné par la gravure. La patine des cottages rustiques de Malton n'est pas plus authentique. Diaphane, appliquée avec goût et mesure, elle paraît même bien anodine lorsqu'on la compare aux murs salpêtreux des prisons et à la noirceur enfumée des édifices de Londres.

C'est ici que la topographie de la patine se précise et se brouille à la fois. Car voilà que le jardin des Lumières participe de la même chronophobie que celle que nous observons dans la ville. Car tous les temps n'y sont pas conviés. La patine du jardin est une patine maîtrisée, une patine polie et parfaitement inoffensive. C'est à cette unique et contraignante condition qu'on l'accepte et la goûte. Car le jardin des Lumières ne tolère pas plus la saleté que la ville⁸¹. D'ailleurs, si le jardinier remplace peu à peu l'architecte comme ordonnateur du jardin, c'est peut-être parce que sa connaissance plus grande des plantes et des cycles naturels lui permet d'exercer de façon plus subtile le contrôle sur les marques du temps.

⁸¹ Price établit cette distinction capitale entre la patine et la saleté : «Should there be a house of an old style, in which not only the forms were of a picturesque irregularity, but the tints were of that rich mellow, harmonious kind, so much admired by painters — an improver who had ever studied pictures, would not suffer them to be destroyed by plaister or white-wash. Another house might have something of the same character in respect to form; but instead of displaying the same variety of well-mixed tints, might only look smeared and dirty; in that case a sober white-wash, would add neatness and evenness of colour to diversity of form. If there were many irregular old houses, any new one that was wanting might be perfectly simple; but as there is an essential difference between those tints which painters admire, and mere dirtiness of colour, so there is as essential a difference between what is simple and what is bald.» (Price, op. cit., vol. II, p. 407-408)

Alors qu'il est possible de contrôler la patine dans l'univers clos et peu fréquenté du jardin, cela s'avère impossible dans une ville surpeuplée d'habitants qui négligent les règles minimales de propreté. Car malgré les efforts des architectes et des autorités, la ville est tout sauf atemporelle. Dans son *Essai de philosophie urbaine*⁸², Anne Cauquelin soutient qu'elle possède même plusieurs dimensions temporelles. À propos de la petite ville de Carros dont elle fait son objet d'étude, elle écrit :

Sur un même lieu, dans le même temps, chronologique, des plis profonds séparent les temporalités vécues, creusant dans l'édifice urbain des ravines quasi insurmontables. L'espace qui vise sa propre homogénéité s'en trouve strié. Carros n'est pas unique, mais au moins quadruple, et le système de communication routier qui en lie les différents morceaux est sans effet sur les pliures du temps⁸³.

À la différence de ce qui se passe au jardin, le temps échappe à tout contrôle dans la cité. Trop de gens, trop d'activités, trop de temps y cohabitent. Le seul contrôle possible devient la censure, la négation totale de toute marque temporelle. D'où cette obsession des murs blancs. D'où ce refus de l'architecte d'admettre dans son œuvre la patine, quelle que soit son origine. On peut même penser que les architectes qui se réfugient dans d'irréalisables projets académiques le font parce qu'ils redoutent de se confronter à la multitude des temporalités urbaines.

On voit donc qu'il existe une différence de degré entre la ville et le jardin. Ces deux lieux témoignent d'un rapport au temps complexe et difficile, mais ils se distinguent par les modalités de la résistance au temps qu'on y organise. Aussi ne doit-

⁸² Paris; PUF, 1982.

⁸³ *Ibid.*, p. 62.

on pas renoncer trop vite à l'hétérochronie du jardin. Celle-ci est le produit d'une démarche à la fois accidentelle — l'abandon des jardins du dix-septième siècle — et volontaire — l'implantation du jardin pittoresque. En devenant le lieu d'expression d'une temporalité maîtrisée et sélective, le jardin paysager devance le musée qui, bien qu'en chantier au dix-huitième siècle, ne trouvera sa forme définitive⁸⁴ qu'après la Révolution. Par le rapport de symétrie qu'elle entretient avec la ville, l'hétérochronie du jardin ne fait pas que mettre en lumière le sentiment de méfiance et de crainte entretenu par les Lumières à l'endroit du temps. Elle nous montre sous quelles conditions le temps — et ses marques — est admissible.

CONCLUSION

La chronophobie des Lumières et ses répercussions sur la patine architecturale rappellent la difficulté du sublime décrite par Baldine Saint-Girons. Nous n'avons pas abordé le sublime dans notre étude, car ses théoriciens ne se sont pas intéressés à la patine, pas plus d'ailleurs qu'à la surface des objets matériels. L'évoquant à une ou deux reprises, nous nous sommes toutefois maintenus en permanence sur son seuil. Car devant cette patine que l'on rejette, ne sommes-nous pas en présence du sublime? « Le sublime exige notre trouble »⁸⁵, écrit Saint-Girons. Dans le chapitre qu'elle consacre aux « risques de la laideur »⁸⁶, elle ajoute que « le propre du laid, c'est de renverser les critères de présence, en rendant caduque et dérisoire toute joie du sensible »⁸⁷. Un tel

⁸⁴ Celle-ci reflétant dans l'architecture du musée la linéarité du discours historique.

⁸⁵ Baldine Saint-Girons, *Fiat Lux. Une philosophie du sublime*, Paris, Quai Voltaire, 1993, p 521.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 111.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 112.

effet n'est pas très différent de ceux que suscite la patine de la prison et de l'hôpital. La patine du jardin apparaît ainsi comme l'envers d'une patine sublime. Naturelle, hygiénique, elle est la pointe pittoresque d'un iceberg noir et inquiétant.

Posant à propos de notre époque la question suivante : « Dira-t-on que le sublime est incompatible avec la modernité? »⁸⁸, Saint-Girons donne une réponse qui pourrait s'appliquer au contexte des Lumières :

Sans doute, si les modèles du technicien supérieur, de l'animateur universel et de l'expert en communication réussissent à prévaloir dans l'absolu et si l'idéal d'efficacité et de rentabilité fait oublier le propre de la condition humaine qui est d'affronter la souffrance et la mort⁸⁹.

Cette patine pittoresque qu'admet l'hétérochronie du jardin des Lumières ne serait donc qu'une première phase — la plus aisée — menant à l'intégration de la patine à l'architecture. Celle-ci ne fut tolérée que dans sa forme a-historique, débarrassée de ses composantes sociale, humaine et organique. Dans ce contexte, on comprend mieux pourquoi il était absolument impossible que la patine devienne un authentique terme d'architecture. On comprend mieux aussi pourquoi à l'approche de la fin du dix-huitième siècle, quand s'achève la période de gloire du jardin paysager, se referme alors le seul espace où la patine de l'architecturale était — encore que partiellement — tolérable.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 524.

⁸⁹ *Ibid.*

CONCLUSION GÉNÉRALE

La surface comme objet historique

L'étude de la patine démontre tout ce que l'on peut gagner en faisant de la surface un objet d'investigation historique. Déjà certaines études d'inspiration féministe avaient indiqué cette voie en se penchant sur la symbolique du maquillage dans la culture de l'Ancien Régime¹. La patine confirme en effet que la surface des corps constitua un lieu symboliquement chargé au dix-huitième siècle, un lieu de débat à la fois honni et convoité, inquiétant et rassurant. À titre d'exemple, on peut rappeler que la surface du corps humain, maquillée et poudrée, constituait une fiction de l'état de santé ou du rang d'une personne. Dans le champ artistique, on sait que la blancheur trompeuse de la sculpture antique contribua à la fascination de Winckelmann pour la sculpture antique². On pourrait donner d'autres exemples, mais, règle générale, la signification de la surface s'organisait selon des oppositions liées à l'esthétique (clarté classique/harmonie pittoresque), à la notion de temps (nostalgie/hantise du vieillissement), à l'hygiène (propreté/saleté), à la médecine (santé/maladie), à la classe sociale (noblesse/roture), au genre (masculin/féminin) et enfin, à la dimension ontologique (essence/apparence).

¹ Voir par exemple Melissa Hyde, « The makeup of the Marquise: Boucher's Portrait of Pompadour at her toilette », *Art Bulletin*, vol. LXXXII, n 3, sept. 2000, p. 453-475.

² Voir Alex Potts, *Flesh and the Ideal: Winckelmann and the Origins of Art History*, New Haven and London, Yale University Press, 1994.

L'architecture n'échappa pas à cette codification des surfaces. Par conséquent, on peut certainement attribuer une portée idéologique à la patine. Nous avons effleuré par deux fois cette question, d'abord à propos du pittoresque puis, lorsqu'il fut question du refus utopique de la patine, sans toutefois poursuivre plus loin cette démarche. De prime abord, la goût de la patine peut apparaître comme une notion réactionnaire typique de la société codée de l'Ancien Régime. C'est en tout cas la conclusion à laquelle arrive Grant McCracken, quand il décrit la fonction statutaire de la patine des biens meubles dans une Angleterre élisabéthaine où l'aristocratie était menacée dans ses privilèges. Il est sans doute tout aussi fondé de concevoir la patine comme l'expression d'une volonté de résistance au changement lorsqu'on l'arrime à l'esthétique pittoresque. Vantée par ce discours idéologiquement chargé, l'architecture patinée, rurale et parfaitement intégrée dans la campagne, incarnerait une forme de repli vers la terre, symbole de la vieille noblesse anglaise. Pour confirmer le lien qu'il est possible d'établir entre la patine et la résistance à la mobilité sociale, il suffit de rappeler l'attaque dirigée par Morel contre la maison blanche du parvenu³.

Mais la signification idéologique de la patine ne saurait se réduire à celle que lui confère l'esthétique pittoresque. Toujours en France, la fonction de la patine s'est complexifiée à la Révolution. Certes, cette période déborde le cadre de notre étude, mais il semble pertinent de rappeler l'attitude ambiguë des révolutionnaires à l'égard de la saleté. En effet, alors que le blanchiment des prisons et des hôpitaux était conforme à la soif de progrès social et à l'idéal démocratique associés à l'idéologie républicaine, la symbolique de la propreté s'inversa lors du choix du costume révolutionnaire. On

³ Voir chapitre trois, page 162.

s'appropriä alors la rusticité paysanne en portant fièrement l'habit usé du pauvre. Voici ce qu'écrit Philippe Perrot au sujet des connotations aristocratiques de la propreté :

Et de fait, à la Révolution une propreté corporelle trop visible, trop vétillaue se verra même un moment stigmatisée pour ses connotations politiques : alors que l'eau restera très inégalement distribuée, ne sera-t-elle pas en effet le produit social d'un apanage indu? Un signe d'incivisme? La marque symbolique d'une jouissance séparée, d'un plaisir déshonnête? Ainsi la sueur fera-t-elle partie de la figure sans-culotte, exhalaison du peuple livré au labeur manuel, démarqué à la fois de la propreté bourgeoise, modérée, et de la propreté aristocratique, superlative, en ce qu'elle se double d'un usage très raffiné du parfum⁴.

Cette malpropreté décrite par Perrot tranchait avec l'idéal de salubrité des institutions réformées et avec la campagne de nettoyage des tableaux entreprise par le régime révolutionnaire. Tout en admettant que la période révolutionnaire n'offrit pas les meilleures conditions pour la création architecturale⁵, pourquoi ne chercherait-on pas à savoir s'il n'y eut pas chez certains la tentation d'une patine révolutionnaire, le souhait d'une patine sans-culotte? Si c'était le cas, la signification et l'allure de l'architecture révolutionnaire s'en trouveraient radicalement transformées.

On constate par ailleurs que la patine contribue à la différenciation des architectures française et anglaise au dix-huitième siècle. Cette distinction n'était pas un objectif de cette étude de la patine, mais nous avons malgré tout observé que les modalités à la fois de l'engouement et de la résistance à la patine ont pu différer

⁴ Philippe Perrot, *Le travail des apparences: le corps féminin XVIIIe – XIXe siècle*, Paris, Seuil, 1984, pp. 29-30.

⁵ La majeure partie des fonds était confisquée ou utilisée pour soutenir l'effort de guerre. Le fait que l'Académie royale d'architecture se retrouva plus ou moins intacte dans de nouveaux habits lors de

légèrement. Si les sources consultées ne nous permettent pas de conclure à une différence fondamentale entre ces deux pays quant à leur conception de la patine, il faut tout de même admettre que certaines conditions ont pu hâter la prise de conscience en Angleterre. D'abord, le climat humide qui règne dans ce pays est peut-être plus propice à la formation de patine. Ensuite, le territoire anglais étant parsemé de vestiges médiévaux, la ruine y était un objet familier avec lequel on entretenait une relation de proximité qui s'ajoutait à l'expérience souvent abstraite et médiatisée des ruines classiques. À l'opposé, la France, un pays plus sec sur une grande partie de son territoire, fut peut-être moins exposé à la patine, comme le laisse entrevoir un passage du journal de Tobias Smollet. Après une visite au Pont du Gard, dans le sud de la France, Smollet partage avec nous sa surprise :

I expected to find the building, in some measure ruinous; but was agreeably disappointed, to see it look as fresh as the bridge at Westminster. The climate is either so pure and dry, or the free-stone, with which it is built, so hard, that the very angles of them remain as acute as if they had been cut last year⁶.

Une autre distinction est peut-être liée à l'histoire propre de ces deux pays. La France n'ayant pas connu le traumatisme du schisme religieux, elle s'intéressa peut-être plus tardivement aux ruines situées sur son territoire, qui n'eurent d'autre sens, avant la Révolution, que leur désuétude.

l'ouverture de l'École des Beaux-Arts indique aussi le peu d'impact de la Révolution sur l'évolution de l'architecture. Elle ne fut en somme qu'une parenthèse.

⁶ Tobias Smollett, *Travels through France and Italy*, Oxford, Oxford University Press, 1981 (1766), lettre X, p. 79.

Des différences apparaissent aussi quand on aborde la résistance à la patine. Ainsi, alors que l'Angleterre a su goûter plus tôt aux charmes de la patine, elle ne fut pas moins prompte à exprimer des réticences face à la patine urbaine. Par exemple, nous avons vu que la fumée de charbon ne troubla pas autant la quiétude et la santé des Parisiens que celles des Londoniens. C'est également un Anglais, John Howard, qui fut le précurseur de la réforme des prisons. Enfin, sur le plan de la résistance théorique, on ne saurait négliger l'emprise de l'Académie royale d'architecture sur la pratique de l'architecture en France. Il est possible que cette situation favorable à la domination de l'architecture classique ait donné une couleur particulière, de nature plus théorique, à la résistance à la patine dans ce pays.

La patine, clé d'interprétation de l'architecture des Lumières

Mais le but premier de cette étude était d'extraire la patine de l'architecture de l'oubli dans lequel les historiens des Lumières l'avaient confinée. Si c'est d'abord sa présence importante dans diverses représentations de la ruine qui attira notre attention sur ce problème, nous avons vite réalisé que, loin d'être anachronique, cette notion fut même un enjeu de l'architecture de cette époque. Quelles leçons peut-on tirer de cette étude?

La patine fait beaucoup plus qu'indiquer des particularités régionales. Elle mène au cœur de la pensée architecturale de l'époque. Ainsi elle révèle d'abord la contribution du jardin. C'est en effet dans la fraîcheur du jardin pittoresque, en marge

de la doctrine classique professée par l'Académie royale d'architecture, que la patine est devenue une notion théorique à part entière. En élaborant le discours de ce qu'on appelle communément le jardin anglais, les inventeurs de ce nouveau jardin retinrent non seulement la patine des ruines comme un principe de leur parfaite intégration au paysage, ils élargirent son emploi à un certain nombre de constructions rurales.

En même temps que la notion prenait forme dans les traités sur les jardins, les théoriciens de l'esthétique pittoresque découvraient aussi la valeur esthétique de la patine. Le discours pittoresque, qui eut de fortes résonances dans une campagne anglaise en pleine mutation, eut également des répercussions sur la pratique architecturale vers la fin du siècle. Sans angoisse ni répugnance, des architectes comme James Malton et William Atkinson intégrèrent alors à divers projets d'architecture domestique les effets prévisibles du temps sur les matériaux extérieurs. L'étude de la patine confirme donc le rôle de laboratoire d'architecture joué par le jardin pittoresque⁷.

Après cette mise à jour de la patine pittoresque, nous avons élargi notre enquête. Nous avons donc quitté le cadre bucolique du jardin pour rechercher les signes d'une pensée de la patine architecturale dans la cité. Alors que nous ne pensions y trouver qu'une banale indifférence à la patine, nous avons plutôt vu s'ouvrir une zone de résistance. Certes, il existait bien un discours urbain sur les modifications des surfaces architecturales dans le temps, mais il n'avait rien d'apologétique. En changeant de lieu,

⁷ On se souviendra que le jardin paysager contribua à la redécouverte de l'architecture gothique et qu'il fit écho aux découvertes archéologiques du dix-huitième siècle. Il fut également une porte d'entrée pour des styles exotiques.

la réception et la conception de la patine se modifiaient radicalement, tous les commentateurs réclamant à l'unisson son éradication. C'est en parcourant les critiques dont elle faisait l'objet que les contours d'une topographie de la patine architecturale, structurée autour de la dichotomie ville-jardin, sont apparus clairement.

Nous avons pu identifier le refus de la patine dans deux champs de pratique qui correspondent à autant de conceptions négatives de la patine. La première forme de résistance fut associée au mouvement de réforme de l'hygiène des villes, des prisons et des hôpitaux. Le premier souci des réformateurs n'était pas d'harmoniser les nouvelles constructions au paysage urbain. Ils voyaient plutôt dans la patine un des premiers signes de malpropreté. Autant la mousse, le lichen et les marques climatiques — *weather stains* — étaient appréciés dans le jardin, autant le salpêtre, les effets de la fumée du charbon, les taches laissées par les eaux usées et les déchets révulsaient dans la ville.

Puisque les causes de la patine rurale et de son équivalent urbain n'étaient pas nécessairement identiques, certains diront que les réformateurs n'avaient pas totalement tort de s'inquiéter de la sorte. C'est sans doute vrai, mais en partie seulement, car la répartition réelle des différentes composantes de la patine échappa sans doute à ce type d'opposition. De même qu'il y avait sans doute une part de saleté dans la patine des ruines rencontrées dans la campagne, on peut croire que la mousse, la pluie et les poussières *nobles* concouraient aussi à la couleur des édifices urbains. Pourtant, le dix-huitième siècle refusa de nuancer ses deux conceptions de la patine en optant plutôt

pour une vision dichotomique. Porté par des discours médical et moral qui faisaient de la ville la source de tous les maux, on a donc atténué la part de saleté de la patine rurale et ignoré la part naturelle de la patine urbaine.

Les architectes associés à la tradition académique formèrent le second front de résistance à la patine. Plus théorique, leur refus n'en fut pas moins catégorique, car ils se montrèrent complètement imperméables aux charmes de la patine urbaine. Tout en adhérant au point de vue des réformateurs, ils ont formulé des arguments qui leur étaient propres et à travers lesquels se profilaient à la fois leur conception du temps et celle de leur propre rôle. Tournés vers le passé dans leur quête de formes, orientés vers le futur par leurs efforts d'adapter les formes classiques à de nouvelles institutions, les architectes ont tout fait pour soustraire leurs créations à l'emprise du temps physique, refusant de considérer ce dernier comme une donnée de leur art. Ils ont donc souverainement ignoré le destin futur de leurs créations, refusant d'admettre une transformation inéluctable. Les rares fois où ils ont finalement admis cette transformation, ce fut pour s'en remettre aux miracles de la technique⁸. Jamais ils n'eurent l'idée ou le désir d'intégrer la patine à l'esthétique de l'architecture. Cette attitude, héritée de la tradition classique inaugurée par Vitruve, découlait d'une conception du rôle de l'architecte qui donnait préséance à la création de la forme sur la prise en compte des circonstances matérielles. C'est ainsi que les architectes ignorèrent le lent processus de la patine en la percevant comme une défaillance de l'architecture.

⁸ Par exemple, rappelons les solutions à la patine envisagées par Ledoux et l'Académie.

L'histoire de la patine est donc une histoire de l'architecture vécue, par opposition à une histoire de l'architecture pensée et rêvée. Une telle opposition n'apparaît pas que dans le discours de l'historien, elle se produit chaque fois que l'architecture doit se confronter à la réalité physique. Au siècle des Lumières, la patine urbaine devint un enjeu de cette confrontation. La violence de la réaction à son égard fut liée aux menaces qu'on y percevait. En effet, la patine réveillait en même temps la peur de la mort biologique et celle de la mort de l'architecture. Elle annonçait aussi bien la disparition de l'individu que la décadence de la culture. Or c'est précisément quand il fut établi que l'immondice se mêlait aux marques du temps pour former la patine que celle-ci devint clairement indésirable dans la ville des Lumières.

La patine des Lumières offrait donc une double profil. D'une part, parce qu'elle attirait l'attention sur la dimension matérielle de l'architecture, la patine incarnait la possibilité d'un renouvellement radical de la théorie et de la pratique architecturales à une époque où le modèle classique dominait toujours. La patine suscitait en effet une réflexion sur l'appartenance de l'architecture au lieu, elle rehaussait le statut de la surface comme lieu d'exploration artistique et elle contribuait à dédramatiser et à faire accepter le caractère changeant de tout bâtiment. D'autre part, la patine mettait en relief les craintes et les faiblesses du modèle classique dans la deuxième moitié du siècle, en faisant ressortir la fixité de l'architecture académique et les contraintes d'une conception utopique de l'architecture.

Certes, on pourrait apporter certaines nuances à la topographie de la patine et à la dichotomie ville-jardin. Par exemple, on ne peut pas ignorer la présence "physique" de jardins pittoresques dans la ville ou à proximité de cette dernière⁹. On sait également que les blanchisseurs d'églises exercèrent aussi leur art dans les campagnes anglaises¹⁰. Enfin, les théoriciens du pittoresque ont aussi exprimé un souci d'hygiène¹¹. Ces précisions, si elles enrichissent la connaissance de la distribution réelle de la patine au siècle des Lumières, n'invalident pas pour autant la topographie de la patine. En effet, la dichotomie ville-jardin reste la structure dominante du discours de la patine.

Usage historiographique de la patine

Au-delà de l'éclairage qu'elle procure sur la culture et l'architecture des Lumières, il ressort également de cette étude la possibilité de conceptualiser la patine. Nous avons en effet remarqué que le jugement porté par les Lumières sur la patine varia en fonction de la conception du temps qui déterminait un lieu donné. Plus celle-ci était proche de la temporalité de l'utopie, plus la patine était combattue. À l'inverse, plus elle s'inspirait des cycles naturels, biologiques et géologiques, tout en s'accompagnant

⁹ Le jardin de l'hôtel Thélusson aménagé par Ledoux est sans doute le plus urbain des parcs pittoresques.

¹⁰ Le blanchiment à la chaux de l'intérieur des églises était une pratique universelle. Charles J. Abbey et John H. Overton en font état dans *The English Church in the Eighteenth Century*, deuxième édition, Londres, 1896, p. 407, in *The Project Gutenberg ebook*, [En ligne].
<http://manybooks.net/support/a/abbeyc/abbeyc1679116791-8.exp.html>

¹¹ Il est manifeste chez Price, qui insiste sur la distinction entre le pittoresque et le sale : « Should there be a house of an old style, in which not only the forms were of a picturesque irregularity, but the tints were of that rich mellow, harmonious kind, so much admired by painters – an improver who had ever studied pictures, would no suffer them to be destroyed by plaister or white-wash. Another house might have something of the same character in respect to form; but instead of displaying the same variety of well-mixed tints, might only look smeared and dirty; in that case a sober white-wash, would add neatness and evenness of colour to diversity of form. If there were many irregular old houses, any new one that was wanting might be perfectly simple; but as there is an essential difference between those tints which painters admire, and mere dirtiness of colour. » (Price, *op. cit.*, vol. II, p. 407)

d'une valorisation du passé, plus la patine était appréciée et recherchée. La patine agit donc à cette époque comme un marqueur des temporalités particulières qui déterminèrent certains lieux. Cette fonction de marqueur ouvre la possibilité de faire un usage historiographique de la patine architecturale. Nous avons en effet soutenu que cette notion était une marque de l'hétérochronie au siècle des Lumières. Or en admettant la validité du concept d'hétérochronie pour classer et qualifier certains espaces de la société humaine, il serait tentant de voir si la patine a pu remplir la même fonction dans d'autres contextes.

Quel serait l'intérêt d'identifier ainsi de nouvelles hétérochronies grâce à la patine? Dans « Des espaces autres », Foucault dévoile un sixième et dernier principe des hétérotopies : « Le dernier trait des hétérotopies, c'est qu'elles ont, par rapport à l'espace restant, une fonction »¹². Dans certains cas, cette fonction en serait une de « compensation »¹³. Foucault suggère ainsi que certaines hétérotopies formeraient « un autre espace, un autre espace réel, aussi parfait, aussi méticuleux, aussi bien arrangé que le nôtre est désordonné, mal agencé et brouillon. »¹⁴

Si nous appliquons ce principe à l'hétérochronie, on peut se demander quelle serait la fonction de cet espace autre qui se caractérise par une temporalité propre? À la lumière de ce que nous avons vu, on peut suggérer que cette fonction consisterait aussi à offrir un espace de compensation, un refuge où l'on peut échapper pour un temps à

¹² Foucault, *op. cit.*, p. 49.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ibid.*

l'essoufflante modernité. Pour l'historien, la présence d'hétérochronies dans une société donnée serait donc le symptôme d'un malaise face au temps présent.

Où trouver de nouvelles hétérochronies de la patine? Restons d'abord dans le contexte des Lumières. Ainsi il faudrait d'emblée accorder toute son importance à la position originale de Louis-Sébastien Mercier sur la patine des églises, que nous avons seulement évoquée à la fin du chapitre quatre. En déplorant le blanchiment de l'intérieur de Notre-Dame, l'auteur du *Tableau de Paris* adopte en effet un point de vue que nous n'avons pas retrouvé chez ses contemporains. Dans le *Tableau de Paris*, Mercier attaque les blanchisseurs au nom d'une « antique et auguste religion »¹⁵. Débarrassée de sa patine, l'église assujettie au « mauvais goût moderne »¹⁶ devient « mondaine »¹⁷, au grand dam de Mercier. Pour celui-ci, la patine de l'édifice religieux se double d'une patine ecclésiale, marque d'une tradition que l'on souhaite conserver intacte.

La position de Mercier témoigne de la complexité de la pensée d'un homme qui ne peut-être qualifié de réactionnaire et de partisan de l'ordre établi. Car tout en attaquant le blanchiment des églises et l'athéisme¹⁸, il se moque des académies et de l'aristocratie dans son *Tableau*. Mercier est aussi l'auteur d'une utopie parisienne avec

¹⁵ Mercier, *Tableau de Paris*, op. cit., tome XII, 1788, p. 150.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ Pour Mercier, l'athéisme est une déviation : « L'athéisme est la somme totale de toutes les monstruosité de l'esprit humain. », écrit-il dans *Tableau de Paris*, op. cit., Tome VII (1783), Chapitre DXCV; « athéisme », p. 278.

Paris en l'an 2440 et il participera au gouvernement révolutionnaire. Sa défense de la patine¹⁹ et son refus d'une modernité sans dieu mériteraient donc une étude propre.

On pourrait ensuite poursuivre avec la Venise de Ruskin. En 1845, lors d'un séjour dans la Sérénissime, Ruskin constate et déplore la décrépitude de la ville. Il semble toutefois moins souffrir de la ruine de Venise que de la voir rajeunie par les restaurateurs. Une lettre écrite à ses parents témoigne de son désarroi :

I am but barely in time to see the last of dear old St. Mark's. They have ordered him to be *pulito* and after whitewashing the Doge's palace, and daubing it with the Austrian national distillation of coffins and jaundice, they are scraping St. Mark's clean. Off go all the glorious old weather stains, the rich hues of the marble which nature, mighty as she is, has taken ten centuries to bestow²⁰.

Quelques années plus tard, les magnifiques aquarelles de *The Stones of Venice*²¹ viendront appuyer la plainte de Ruskin en reproduisant cette patine en péril (fig. 2).

Ruskin jette un regard inédit sur la patine de l'architecture. Sans doute pour la première fois, quelqu'un défend sa présence dans une ville. Alors que Mercier

¹⁹ Dans *L'An deux mille quatre cent quarante. Rêve s'il en fut jamais*, Mercier reprend en des termes plus sereins son rapprochement entre l'église et la patine. Dans le chapitre XIX du premier tome, le narrateur décrit un temple :

« Nous tournâmes le coin d'une rue, & j'aperçus au milieu d'une belle place un temple en forme de rotonde, couronnée d'un dôme magnifique. Cet édifice soutenu sur un seul rang de colonnes avoit quatre grands portails. Sur chaque fronton on lisoit cette inscription : *Temple de Dieu*. Le tems avoit déjà imprimé une teinte vénérable à ses murailles; elles en avoient plus de majesté. » (*L'An deux mille quatre cent quarante. Rêve s'il en fut jamais*, vol. I, p. 149, in site Gallica de la Bibliothèque nationale de France, [en ligne]. <http://visualiseur.bnf.fr/Visualiseur?Destination=Gallica&O=NUMM-84456>)

²⁰ Lettre du 14 novembre 1845, reproduite dans *Ruskin's Venice : The Stones Revisited*, présentation et photographies de Sarah Quills, introduction de Alan Windsor, Aldershot, Ashgate, 2000, p. 32.

²¹ 1851-53.

souhaitait seulement conserver la patine des lieux de culte, Ruskin réclame sa sauvegarde dans une ville entière. Caractéristique de ce nouveau point de vue, il attribue la couleur des anciens murs non pas à la négligence humaine, mais bien à la nature toute-puissante — *mighty nature*, écrit-il. Mais pourquoi est-ce précisément à Venise et non à Londres que Ruskin déplore le nettoyage et la restauration des vieux palais? Au fait, Venise est-elle vraiment une ville? Quand l'écrivain anglais y met le pied, l'ancienne république est sous domination autrichienne. Elle n'a rien du Paris haussmannien ou du Londres victorien. Figée dans le temps, prisonnière de sa splendeur passée, Venise est plutôt une ville-ruine, une ville-musée²².

D'une certaine façon, le temps en apparence si sensible dans les canaux et sur les façades des palais y est aussi contrôlé que dans le jardin pittoresque. Venise n'a plus le droit de se renouveler, elle n'a qu'un temps : celui de sa somptueuse décadence. Malgré les efforts des restaurateurs, les multiples dimensions temporelles de la ville évoquées par Cauquelin y sont confondues dans une même patine. Privée de cette tension entre l'ancien et le nouveau qui caractérise toute ville vivante, Venise serait donc une nouvelle hétérochronie de la patine.

De retour à notre époque, nous pensons que la patine peut toujours servir à identifier de nouveaux espaces hétérochroniques. D'emblée, il semble que plusieurs jardins conservent cette fonction puisqu'ils fonctionnent toujours selon les mêmes modalités qu'à l'époque des Lumières. De nombreux amateurs de jardins apprécient

²² Cette observation vaut aussi pour la Venise actuelle, où l'on a reconstruit la *Fenice* à l'identique et où la contemporanéité ne peut s'exprimer que dans le cadre circonscrit – dans le temps et l'espace – de la

encore les vieux bancs de pierre et les chemins de brique recyclée. La patine nous indique aussi des villes. Venise, bien sûr, mais celle-ci n'est plus la seule ville-musée. En Europe surtout, elles prolifèrent. On sent toutefois que l'équilibre y est plus difficile à garder qu'au jardin. On y tolère certes mieux la patine que dans les autres cités, mais sans doute parce qu'on y vit, on ne résiste pas toujours à la tentation de nettoyer les vieilles façades. Mais peut-être est-ce parce que la pollution moderne, qui ne reconnaît pas les frontières des quartiers historiques, serait victime de la même approche sélective que nous avons observée au dix-huitième siècle.

La patine est aussi tolérée dans les *lofts* industriels ayant perdu leur première vocation. Si les artistes, premiers occupants de ces espaces, ont pu ajouter les traces de leur travail à la patine de ces lieux, ceux qui décident maintenant d'y habiter se montrent plus sélectifs. En changeant l'usage de ces édifices, on garde la patine des planchers et de la brique, mais on évacue tout ce qui rappelle le dur labeur des ouvriers, la saleté, la poussière, les produits chimiques. Avec ces changements de vocation, les bâtiments industriels deviennent aussi des hétérochronies, c'est-à-dire des espaces où le temps est à la fois convié et maîtrisé.

On constate donc que la patine de l'architecture permet d'établir de nouveaux rapprochements entre des espaces appartenant à des contextes différents. Les diverses formes que prennent les hétérochronies nous renseignent alors sur quelques-unes des tensions qui informent les sociétés occidentales. Le jardin pittoresque fut en effet adopté contre la ville des Lumières, le marbre dépoli de Venise contre la brique de

Londres, la vieille brique de l'usine désaffectée contre le verre de l'édifice à bureaux, etc.

La patine de l'architecture, demain

On peut maintenant revenir à notre question initiale : la patine est-elle un terme d'architecture? Nous avons fait de nombreux parallèles entre cette époque et la nôtre. Le fait même que ces parallèles soient possibles et que l'on puisse encore identifier des hétérochronies à notre époque incite à croire que la véritable intégration de la patine à l'architecture n'a toujours pas eu lieu. Mais pourtant, alors que certains dirigent toujours contre la patine des arguments qui avaient été employés pour la première fois au dix-huitième siècle, on constate des signes d'évolution.

Parmi ces signes, nous évoquons en introduction l'intérêt que portent à la patine plusieurs architectes et théoriciens. C'est toutefois dans les transformations qui affectent l'exercice même de la profession d'architecte, plus que dans le recours au Cor-ten ou au béton brut, que nous voyons l'amorce d'un véritable changement. L'architecture vit en effet une petite révolution informatique. Tous les aspects du métier, de la formation à la simulation en passant par la conception, sont touchés par les nouvelles techniques d'imagerie par ordinateur. Or le développement d'outils de modélisation de plus en plus sophistiqués semble s'accompagner d'un intérêt grandissant pour les surfaces architecturales²³.

²³ Un simple aperçu des publications architecturales des dernières années suffit à s'en convaincre. Voir David Leatherbarrow et Moshen Mostafavi, *Surface Architecture*, Cambridge, MIT Press, 2002; *Skin*:

On ne devrait pas laisser passer l'occasion d'introduire la patine dans ce vaste questionnement. Car une surface n'est pas qu'une limite, un filtre ou un ensemble de coordonnées spatiales, c'est aussi de la matière en interaction avec l'environnement. Or la patine est une donnée de cette interaction. Avec les données historiques et scientifiques dont on dispose aujourd'hui, il est possible de prévoir son apparition sur un matériau donné. En simulant l'apparition de la patine à l'aide d'ordinateurs nourris de données techniques et climatiques, on pourrait certainement convaincre les plus récalcitrants d'accepter la patine. Lorsque ce jour arrivera, on n'utilisera plus la technologie pour contrôler la patine, mais pour la convier au spectacle de l'architecture.

À l'heure où des architectes et théoriciens aussi innovateurs que James Wines réfléchissent aux formes que pourrait prendre une authentique architecture écologique²⁴, la patine gagne une actualité nouvelle. Peut-être indique-t-elle dans quelle direction il faut orienter les recherches?

Surface, Substance + Design, dirigé par Ellen Lupton, New York. Princeton Architectural Press, 2002; et J. Mayer, *Surphase Architecture*, catalogue de l'exposition de Aedes sur l'architecture de Mayer (Berlin 27 mai - 16 juin), Berlin, 2002. Le magazine *On Site Review* a aussi consacré le numéro neuf de l'année 2003 à divers projets artistiques et architecturaux ayant la surface comme point commun.

²⁴ Voir James Wines, *Green Architecture*, Köln, Taschen, 2000.

BIBLIOGRAPHIE

Toutes les sources numérisées ont fait l'objet d'une vérification en octobre 2005.

SOURCES JUSQU'À LA FIN DE LA PÉRIODE PITTORESQUE (début du 19^e siècle)

Adam, Robert, *Ruins of the Palace of the Emperor Diocletian at Spalatro in Dalmatia*, Londres, 1764. Version numérisée sur le site de la Digital Collection for the Decorative Arts and Material Culture de l'Université du Wisconsin, [En ligne]. <http://digital.library.wisc.edu/1711.dl/DLDecArts.AdamRuins>

Addison, Joseph, « Lettre du 5 juin 1711 », *The Spectator*, vol. I, Oxford, Clarendon Press, 1965, p. 356.

Alberti, Leon Battista, *L'Art d'édifier*, traduit du latin par Pierre Caye et Françoise Choay, Paris, Seuil, 2004 (édition originale latine : 1485).

Atkinson, William, *Views of Picturesque Cottages with Plans, Selected from a Collection of Drawings Taken in Different Parts of England, and Intended as Hints for the Improvement of Village Scenery*, Londres, Gregg reprint, 1971 (1805).

Bachaumont, Louis Petit de, « Essai sur la peinture, la sculpture, et l'architecture », 1751, dans *Architecture. Mélanges, an X*, Paris, 1802.

Baldinucci, Filippo, *Vocabolario toscano dell'arte del disegno*, Florence, Studio per Edizioni Scelte, 1975 (1681).

Beccaria Bonesana, Cesaria, *Traité des délits et des peines*, traduction par Chaillon de Lisy, Milan, 1773 (1764 pour l'édition originale italienne).

Bentham, Jeremy, *The Panopticon Writings*, Londres, Verso Books, 1995 (1787 et 1790-91).

Bernardin de Saint-Pierre, Jacques Henri, *Études de la Nature*, Tome III, 3^e édition, Paris, P. F. Didot et Maquignon, 1789.

Blondel, Jacques-François, *Cours d'architecture*, volumes, Paris, Bibliothèque de l'Architecture Française, 2001 (1771).

Boschini, Marco, *La Carta del navegar pitoresco*, édition critique, Venise et Rome, Istituto per la Collaborazione Culturale, 1966.

- Boullée, Étienne-Louis, *Architecture. Essai sur l'art*, présenté par Jean-Marie Pérouse de Montclos, Paris, Hermann, 1968.
- Buck, Samuel et Nathaniel, *Engravings of Castles, abbeys, etc. in England and Wales*, 5 vol., Londres, 1726-52.
- Burke, Edmund, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, Oxford et New York, Oxford University Press, 1990 (Londres, 1757).
- Burnet, Thomas, *The sacred theory of the earth*, Londres, Centaur Press, 1965 (1681-89).
- Chambers, William, *Designs of Chinese Buildings, Furniture, Dresses, Machines, and Ustensiles*, Londres, 1757.
- Chambers, William, *Plans, Elevations, Sections, and Perspective Views of the Gardens and Buildings at Kew in Surrey*, Londres, 1763.
- Chauvet, Pierre, *Essai sur la propreté de Paris par un citoyen français*, Paris, 1797.
- Clérisseau, Charles-Louis, *Antiquités de France*, première partie, Paris, Imprimerie Philippe Denys Pierres, 1778.
- David, Jacques-Louis, *Second rapport sur la nécessité de la suppression de la commission du Museum. Fait au nom des comités d'Instruction Publique et des Finances*, séance du 7 Nivôse, l'an 2 de la République française (16 janvier 1794). Le rapport est reproduit dans *La Culture des sans-culottes. Le premier dossier du patrimoine 1789-1798*, édité par Bernard Deloche et Jean-Michel Leniaud, Paris-Montpellier, Les éditions de Paris et les presses du Languedoc, 1989.
- De Frémin, Michel, *Mémoires critiques d'architecture. Contenant l'idée de la vraye & de la fausse Architecture. Une instruction sur toutes les tromperies des Ouvriers infidels travaillant dans les Bâtimens. Une Dissertation sur la formation des Minéraux, leur nature & leur employ, & sur l'abus dans l'usage du plâtre. Sur la qualité de la fumée, & des moyens d'y remédier, & sur d'autres matières non encore éclaircies*, Paris, Charles Saugrain, 1702.
- De Ligne, Charles Joseph, prince, *Coup d'oeil sur Beloeil*, Beloeil, 1781.
- De Lille, abbé Jacques, *Les jardins, ou l'art d'embellir les paysages. Poème*, Paris, Lacombe, 1782.
- De Warville, Brissot, *Théorie des lois criminelles*, 2 vol., Paris, J.P. Aillaud, 1836 (1781).

Desgodetz, Antoine Babuty, *Les Édifices Antiques de Rome dessinés et mesurés très exactement*, Paris, Jean Baptiste Coignard, imprimeur du Roy, 1682 (réédité en 1770).

Dictionnaire de l'Académie française, quatrième édition, 1762 et cinquième édition 1798, in site ARTFL Project de l'Université de Chicago, [En ligne].
<http://www.lib.uchicago.edu/efts/ARTFL/projects/dicos/ACADEMIE/QUATRIEME/> et <http://www.lib.uchicago.edu/efts/ARTFL/projects/dicos/ACADEMIE/CINQUIEME/>.

Dictionnaire universel françois et latin, vulgairement appelé *Dictionnaire de Trévoux*, nouvelle édition corrigée et augmentée, 8 vol., Paris, Compagnie des Libraires associés, 1771.

Diderot, Denis, *Oeuvres*, tome IV: *Esthétique - théâtre*, Paris, Robert Laffont (collection Bouquins), 1996.

Doublet, François, *Mémoire sur la nécessité d'établir une réforme dans les prisons et sur les moyens de l'opérer; suivi de la conclusion d'un Rapport sur l'état actuel des prisons de Paris, lue à la séance publique de la Société royale de médecine, le 28 août 1791*, Paris, chez Méquignon, 1791, in site Gallica de la BNF, [En ligne].
<http://visualiseur.bnf.fr/Visualiseur?Destination=Gallica&O=NUMM-43035>

Du Perac, Stefano (Étienne Du Pérac), *Vestigi dell'antichità di Roma raccolti e ritratti in prospettiva con ogni diligentia da Stefano Du Perac Parisino*, présentation par Rudolf Wittkower, Milan, Silvana, 1990 (1575).

Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une Société de Gens de lettres, Paris, Chez Briasson, David, Le Breton, Durand, 1751-1777, in site ARTFL Project de l'Université de Chicago, [En ligne].
<http://www.lib.uchicago.edu/efts/ARTFL/projects/encyc/>

Evelyn, John, *Fumifugium, or The Inconvenience of the Aer and Smoak of London*, Londres, 1661, reproduit dans *The smoake of London: two prophecies*, New York, Maxwell Reprint, 1969.

Gilpin, William, *Observations on the River Wye, and Several Parts of South Wales, &c. Relative Chiefly to Picturesque Beauty, Made in the Summer of the Year 1770*, Oxford et New York, Woodstock Books, 1991 (Londres, 1782).

Gilpin, William, *Observations on Several Parts of the Countries of Cambridge, Norfolk, Suffolk, and Essex. Also on Several Parts of North Wales; Relative Chiefly to Picturesque Beauty, in Tours, the Former Made in the Year 1769. The Latter in the Year 1773*, Londres, 1809.

- Gilpin, William, *Observations, Relative Chiefly to Picturesque Beauty, Made in the Year 1772, on Several Parts of England, Particularly the Lakes of Cumberland and Westmoreland*, 2 vol., troisième édition, Londres, 1792.
- Gilpin, William, *Three Essays: On Picturesque Beauty; on Picturesque Travel; and on Sketching Landscape: to Which is Added a Poem, on Landscape Painting*, deuxième édition, Londres, Gregg International Publishers reprint, 1972 (1794).
- Girardin, René-Louis, *De la composition des paysages; suivi de, Promenade ou itinéraire des jardins d'Ermenonville*, Seyssel, éditions Champ Vallon, 1992 (1777).
- Grégoire, Henri, *Rapport sur les destructions opérées par le vandalisme et sur les moyens de le réprimer*, Paris, 14 fructidor an II (31 août 1794), in site Gallica de la Bibliothèque Nationale de France, [En ligne].
<http://visualiseur.bnf.fr/Visualiseur?nompage=WEBCCACAT&lan=FR&adr=64.228.248.96&Interne=false&O=NUMM-48495&Notice=37235784&..>
- Harcourt, François-Henri, Duc d', *Traité de la décoration des dehors, des jardins et des parcs*, introduit par Ernest de Ganay, Paris, c.1774, publication posthume par de Ganay, Paris, Émile-Paul frères, 1919.
- Heely, Joseph, *A description of Hagley Park*, Londres, 1777.
- Hogarth, William, *The Analysis of Beauty*, ed. Ronald Paulson, New Haven et Londres, Yale University Press, 1997 (1753).
- Howard, John, *Prisons and Lazarettos*, volume I, *The State of the Prisons in England and Wales*, réimpression de la quatrième édition (1792) avec une nouvelle introduction de Ralph W. England Jr., Montclair, N.J., Patterson Smith, 1973.
- Johnson, Samuel, *A Dictionary of English Language*, première édition, Londres, 1756.
- Knight, Richard Payne, *The Landscape, a Didactic Poem. In Three Books. Addressed to Uvedale Price, esq.*, deuxième édition, Londres, Gregg International, 1972 (Londres, Bulmer and co., 1795).
- Krafft, Jean-Charles, *Plans des plus beaux jardins pittoresques de France, d'Angleterre, d'Allemagne, etc.*, 1809-10.
- La Font de Saint-Yenne, *Œuvre critique*, présentation et notes d'Étienne Jollet, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2001.

- Langley, Batty, *New Principles of Gardening: or, the Laying out and planting Parterres, Groves, Wildernesses, Labyrinths, Avenues, Parks, & c. after a more Grand and Rural Manner than has been done before*, Londres, 1728.
- Laugier, Marc-Antoine, *Essai sur l'architecture et Observations sur l'architecture*, édition intégrale des deux volumes, Bruxelles, Pierre Mardaga éditeur, 1979 (1753).
- Le Bas, Jacques Philippe, *Recueil des plus belles ruines de Lisbonne causées par le tremblement et par le feu du premier Novembre 1755*, Paris, 1757.
- Le Rouge, Georges-Louis, *Description des nouveaux jardins à la mode*, Paris, 1775-1788.
- Ledoux, Claude-Nicolas, *L'Architecture considérée sous le rapport de l'Art, des mœurs et de la législation*, Paris, Perronneau, 1804.
- Malton, James, *A Collection of designs for Rural Retreats as Villas. Principally in the Gothic and Castle styles of Architecture*, Londres, J. and T. Carpenter, 1802.
- Malton, James, *An Essay on British Cottage Architecture: Being an attempt to perpetuate on Principle, that peculiar mode of building, which was originally the effect of chance*, Londres, Gregg International, 1972 (1798).
- Mercati, Giovanni Battista, *Alcune Vedute et prospettive di luoghi dishabitati di Roma*, edizioni il Polifilo, 1995 (1629).
- Mercier, Louis-Sébastien, *L'An deux mille quatre cent quarante. Rêve s'il en fut jamais*, Bordeaux, Ducros, 1971 (1771) et site Gallica de la Bibliothèque nationale de France, [en ligne].
<http://visualiseur.bnf.fr/Visualiseur?Destination=Gallica&O=NUMM-84456>
- Mercier, Louis-Sébastien, *Mon Bonnet de nuit suivi de théâtre*, Paris, Mercure de France, 1999.
- Mercier, Louis-Sébastien, *Parallèle de Paris et de Londres*, Paris, Didier érudition, 1982 (1780).
- Mercier, Louis-Sébastien, *Tableau de Paris*, 12 tomes, Genève, Slatkine Reprints, 1979 (Amsterdam, 1782-1788).
- Monroy, François, *Traité d'architecture pratique, Concernant la manière de bâtir solidement, avec les observations nécessaires sur le choix des matériaux, leurs qualités & leur emploi, suivant leur prix fixé à Paris & autres endroits, d'après un Tableau de comparaison, le salaire des Ouvriers, &c &c, Ouvrage nécessaire aux Architectes, Experts & Entrepreneurs, ainsi qu'aux personnes*

qui desireroient faire bâtir & conduire elles-mêmes leurs constructions, Genève, Minkoff Reprint, 1972 (Paris, 1785).

Morel, Jean-Marie, *Théorie des jardins*, Genève, Minkoff Reprint, 1973 (Paris, 1776).

Nourse, Timothy, « An Essay on the Fuel of London », in *Campania Foelix*, New York, Garland Publishing, 1982 (1700).

Paneron, P., *Recueil de jardins anglo-chinois*, vol. 3, Paris, 1787.

Payne Knight, Richard, *The Landscape, a Didactic Poem. In Three Books. Addressed to Uvedale Price, esq.*, deuxième édition, Londres, Gregg International, 1972 (1795).

Pococke, Richard, *A Description of the East and Some Other Countries*, 3 vol., Londres, W. Bowyer, 1743-45 (trad. française 1772-73).

Price, Uvedale, *An Essay on the Picturesque as compared with the sublime and the beautiful; and, on the use of studying pictures, for the purpose of improving real landscape*, 2 vol., 2^e édition revue et augmentée, Londres, J. Robson, 1796-1798.

Procès-verbaux de l'Académie royale d'architecture 1671-1793, recueillis par Henry Lemonnier, 10 tomes, Paris, Librairie Armand Colin, 1929.

Remarques historiques sur la Bastille; sa démolition, & Révolutions de Paris, en juillet 1789. Avec un grand nombre d'anecdotes intéressantes & peu connues, Londres, 1789.

Repton, Humphrey, *Fragments on the Theory and practice of landscape gardening. Including some remarks on Grecian and Gothic Architecture*, The English Landscape Garden series, New York et Londres, Garland, 1982 (1816).

Salvatore Rosa, *Satire*, Amsterdam, MDCCLXX (1770).

Shenstone, William, *Unconnected thoughts on gardening. A description on the Leasowes*, New York, Garland, 1982 (1764).

Smollett, Tobias, *Travels through France and Italy*, Oxford, Oxford University Press, 1981 (1766).

Stuart, James et Nicholas Revett, *The Antiquities of Athens*, Londres, 1762-1816.

Tenon, Jacques, *Journal d'observations sur les principaux hôpitaux et sur quelques prisons d'Angleterre*, édition présentée et annotée par Jacques Carré, Clermont-Ferrand, Faculté des Lettres et Sciences humaines de l'Université Blaise-Pascal,

nouvelle série, fascicule 37, Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, 1992 (1787).

Thomas Smith, John, *Remarks on Rural Scenery; with Twenty Etchings of Cottages, from Nature, and some Observations and Precepts Relative to the Picturesque*, Londres, 1797.

Vitruve (Marius Vitruvii Pollionis), *Les dix livres d'architecture*, trad. de Claude Perreault, Paris, Éditions Errance, 1999 (1673).

Volney, Constantin François de Chasseboeuf, comte de, *Les ruines, ou Méditations sur les révolutions des empires*, Paris, 1791.

Walpole, Horace, *Horace Walpole: Gardenist, An Edition of Walpole's The History of Modern Taste in Gardening with an estimate of Walpole's Contribution to Landscape Architecture*, by Isabel Wakelin Urban Chase, Princeton, Princeton University Press, 1943.

Ware, Isaac, *A Complete Body of Architecture*, Londres, 1795.

Wood, Robert, *The Ruins of Palmyra, Otherwise Tedmor, in the Desert*, Londres, 1753.

Wood, Robert, *The Ruins of Balbec, Otherwise Heliopolis in Coelosyria*, Londres, 1757.

SOURCES SECONDAIRES

Abbey, Charles J. et John H. Overton, *The English Church in the Eighteenth Century*, Londres, deuxième édition, 1896, in *The Project Gutenberg ebook*, [en ligne].
<http://manybooks.net/support/a/abbeyc/abbeyc1679116791-8.exp.html>

Adshead, David, « The Design and Building of the Gothic Folly at Wimpole, Cambridgeshire », *Burlington Magazine*, vol. 140, n° 1139, mai 1998, p. 76-88.

Alpers, Svetlana, *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago, The University of Chicago Press, 1983.

Anonyme, « A Concrete House with Untreated Surface Built of Giant Portland Cement », *Cement Age*, février 1910.

Anonyme, « History of John Deere World Headquarters », in site de la compagnie John Deere, [En ligne].
http://www.deere.com/en_US/attractions/worldhq/history.html

Anonyme (la rédaction), « Éditorial », *L'Architecture d'aujourd'hui, Le temps en chantier*, n° 331, nov. - déc. 2000, p. 35.

Anonyme, « *Resting Place* : Tectonic integrity is one of the main reasons why this funerary complex has appropriate dignity and quietness. It adds to a distinguished northern European tradition of making buildings in which rites of passage can be observed », *The Architectural Review*, vol. 210, n° 1258, déc. 2001, p. 56-7.

An English Arcadia. 1600-1990. Designs for Gardens and Garden Buildings in the Care of the National Trust, introduced by Gervase Jackson-Stops, Washington, The American Institute of Architects Press, 1991.

Astley, Stephen, *Robert Adam's Castles*, catalogue de l'exposition tenue à Paxton House, Berwickshire (avril et mai 2001) et Duff House, Banffshire (11 juin au 31 août 2001), Londres, The Soane Gallery, 2000.

Bandiera, John, *The Pictorial Treatment of Architecture in French Art 1731 to 1804*, New York University, Ph.D., 1982.

Baridon, Michel, « Utopie et sensibilité : le jardin des Lumières », in *Les Lumières : utopie et sensibilité*, Dijon, Université de Bourgogne, Centre de recherches sur les idéologies, les mentalités et la civilisation au siècle des Lumières, 1986, p. 117-136.

Bartolomeo Cavaceppi scultore romano (1717-1799), catalogue de l'exposition du Musée du Palais de Venise à Rome, 25 juin - 15 mars 1994, Fratelli Palombi Editore, 1994.

Baxandall, Michael, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy : A Primer in the Social History of Pictorial Style*, Oxford, Oxford University Press, 1972.

Bénetière, Marie-Hélène, *Jardin. Vocabulaire typologique et technique*, Paris, Éditions du Patrimoine, 2000.

Bermingham, Ann, *Landscape and Ideology: The English Rustic Tradition, 1740-1860*, Berkeley, University of California Press, 1986.

Black, Jeremy, *The British Abroad : The Grand Tour in the Eighteenth Century*, New York, St. Martin's Press, 1992.

Bourdé, Guy et Hervé Martin, *Les écoles historiques*, Paris, éditions du Seuil, 1983.

Brimblecombe, Peter, *The Big Smoke: A History of Air Pollution in London since Medieval Times*, Londres et New York, Methuen, 1987.

- Brown, Jane, *The Art and Architecture of English Gardens: Designs for the Garden from the Collection of the Royal Institute of British Architecture. 1609 to Present Day*, New York, Rizzoli, 1989.
- Canova *Ideal heads*, catalogue de l'exposition de la Chambers Hall Gallery, Ashmolean Museum 11 juillet – 14 sept. 1997, Oxford, 1997.
- Cauquelin, Anne, *Essai de Philosophie urbaine*, Paris, Presses Universitaires de France, 1982.
- Charles De Wailly, *peintre architecte dans l'Europe des Lumières*, rédigé par Monique Mosser et Daniel Rabreau, catalogue de l'exposition de Paris, Hôtel de Sully, 23 avril-1er juillet 1979, Paris, Caisse nationale des monuments et des sites, 1979.
- Choay, Françoise, *L'Allégorie du patrimoine*, Paris, Seuil, 1992.
- Cochet, Vincent, « Le fard au XVIIIème siècle. Image, maquillage, grimage », in *Imaginaire et création artistique à Paris sous l'Ancien Régime*, Annales du Centre Ledoux, Paris et Bordeaux, William Blake & Co et Art & Arts, 1998, p. 103–115.
- Corbin, Alain, *Le Miasme et la jonquille. L'odorat et l'imaginaire social. XVIII^e et XIX^e siècles*, Paris, Flammarion, 1986 (1982).
- Corbin, Alain, *Le Territoire du vide. L'Occident et le désir du rivage (1750-1840)*, Paris, Aubier, 1988.
- Corboz, André, *Peinture militante et architecture révolutionnaire. À propos du thème du tunnel chez Hubert Robert*, Basel et Stuttgart, Burkhäuser Verlag, 1978.
- Crow, Thomas, *Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris*, New Haven & Londres, Yale University Press, 1985.
- Dekkers, Midas, *The Way of All Flesh. A Celebration of Decay*, Londres, The Harvill Press, 2000.
- Deprun, Jean, *La philosophie de l'inquiétude en France au XVIIIe siècle*, Paris, librairie philosophique J. Vrin, 1979.
- Disponzio, Joseph, « From Garden to Landscape. Jean-Marie Morel and the Transformation of Garden Design », *AA Files*, n° 44, automne 2001, p. 5-20.
- Dixon-Hunt, John, *Gardens and the Picturesque: Studies in the History of Landscape Architecture*, Cambridge et Londres, The MIT Press, 1992.

- Donald, Diana, *The Age of Caricature : Satirical Prints in the Reign of George III*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1985.
- Edelstein, T.J., *Vauxhall Gardens*, New Haven, Yale Center for British Art, 1983.
- Ehrard, *L'idée de nature en France dans la première moitié du XVIIIe siècle*, Genève, Slatkine, 1981 (Paris, 1963).
- Evans, Robin, *The Fabrication of Virtue. English Prison Architecture, 1750-1840*, Cambridge, Cambridge University Press, 1982.
- Feyerabend, Paul, *Against Method: Outline of an Anarchistic Theory of Knowledge*, Londres, Verso, 1978.
- Fleming, John, *Robert Adam and His Circle in Edinburgh and Rome*, Cambridge, Harvard University Press, 1962.
- Foucault, Michel, *Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966.
- Foucault, Michel, *Naissance de la clinique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1963.
- Foucault, Michel, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1975.
- Gender and Architecture*, dirigé par Louise Duning et Richard Wrigley, New York, John Wiley & Sons, Ltd, 2000.
- Ginzburg, Carlo, *Le Fromage et les vers. L'univers d'un meunier du XVI^e siècle*, Paris, Flammarion, 1980.
- Gombrich, Ernst H., « Dark Varnishes: Variations on a Theme from Pliny », *The Burlington Magazine*, n° 707, volume CIV (104), février 1962, p. 51-55, p. 55.
- Gruet, Stéphane, *L'œuvre et le temps (IV), analytique, l'architecture, le temps, la ville*, Toulouse, éditions Poësis, 2003.
- Gusdorf, Georges, *Naissance de la conscience romantique au siècle des Lumières*, tome VII de Les Sciences humaines et la pensée occidentale, Paris, Payot, 1976.
- Harrington, Kevin, *Changing Ideas on Architecture in the Encyclopédie, 1750-1776*, Ann Arbor (Michigan), UMI Research Press, 1985.
- Haskell, Francis et Nicholas Penny, *Taste and the Antique: The Lure of Classical Sculpture 1500-1900*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1981.

- Heinich, Nathalie, *Du peintre à l'artiste. Artisans et académiciens à l'âge classique*, Paris, Éditions de Minuit, 1993.
- Histoire des jardins de la Renaissance à nos jours*, sous la direction de Monique Mosser et Georges Teyssot, Paris, Flammarion, 2002 (1990 pour l'édition originale italienne).
- Howley, James, *The Follies and Garden Buildings of Ireland*, New Haven and London, Yale University Press, 1993.
- Hussey, Christopher, *The Picturesque : Studies in a Point of View*, London, Frank Cass and Company, 1967 (1927).
- Hyde, Melissa, « The makeup of the Marquise: Boucher's Portrait of Pompadour at her toilette », *Art Bulletin*, vol. LXXXII, n 3, sept. 2000, p. 453-475.
- Ignatieff, Michael, *A Just Measure of Pain. The Penitentiary in the Industrial Revolution, 1750-1850*, New York, Pantheon Books, 1978.
- Jardins en France, 1760-1820*, Paris, Caisse nationale des monuments historiques et des sites, 1989.
- Jacques, David, *Georgian Gardens : The Reign of Nature*, Londres, Batsford, 1983.
- Johnston, Norman, *Forms of Constraint: A history of Prison Architecture*, Urbana et Chicago, University of Illinois Press, 2000.
- Jones, Barbara, *Follies and Grottoes*, Londres, Constable, 1974 (1953).
- Kaufmann, Emil, *Architecture in the Age of Reason : Baroque and Post-Baroque in England, Italy, France*, New York, Dover Publications, 1968 (1955).
- Kaufmann, Emil, *Three revolutionary architects, Boullée, Ledoux, and Lequeu*, Philadelphie, The American Philosophical Society, 1952.
- Kaufmann, Emil, *De Ledoux à Le Corbusier : origine et développement de l'architecture autonome*, Paris, L'Equerre, 1981 (1933).
- Kockel, Valentin, *Phelloplastica. Modelli in sugero dell'architettura antica nel XVIII secolo nelle collezione di Gustavo III di Svezia*, Stockholm, Suecoromana III, 1998.
- Kristeva, Julia, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1980.
- Kruft, Hanno-Walter, *A history of architectural theory from Vitruvius to the present*, New York, Princeton Architectural Press, 1994.

- Kurz, Otto, « Time the Painter », *The Burlington Magazine*, n° 720, vol. 105, mars 1963, p. 97.
- Kurz, Otto, « Varnishes, Tinted Varnishes, and Patina », *The Burlington Magazine*, n° 707, volume 104, février 1962, pp. 56-59.
- Lamoureux, Johanne, *Tabula Rasa. Chiasmes de la ruine et du tableau. Hubert Robert et Diderot*, 2 vol., thèse de doctorat, École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris, 1990.
- Le Louvre d'Hubert Robert*, catalogue de l'exposition présentée au Musée du Louvre (aile de Flore) du 16 juin au 29 octobre 1979, rédigé par Marie-Catherine Sahut, Paris, RMN, 1979.
- Leatherbarrow, David, *The Roots of Architectural Invention. Site, Enclosure, Materials*, Cambridge U. Press, 1993.
- Lee, Rensselaer, *Ut Pictura Poesis*, New York, Norton, 1967.
- Leniaud, Jean-Michel, « Espace, lumière et son dans l'architecture religieuse », texte présenté à l'occasion du séminaire, *L'Enseignement du fait religieux* (Paris les 5, 6 et 7 novembre 2002), in *Éduscol*, le site pédagogique du ministère de l'Éducation nationale, [En ligne].
http://eduscol.education.fr/index.php?./D0126/fait_religieux_leniaud.htm
- Lerup, Lars, *Building the Unfinished. Architecture and Human Action*, Sage Library of Social Research, vol. 53, Beverly Hills & Londres, Sage Publications, 1977.
- Lichtenstein, Jacqueline, *La couleur éloquente, Rhétorique et peinture à l'âge classique*, Paris, Flammarion, 1999.
- Louis Sébastien Mercier (1740-1814). Un hérétique en littérature*, sous la direction de Jean-Claude Bonnet, Mercure de France, 1995.
- Lovejoy, Arthur O. et Michel Baridon, *Le Gothique des Lumières*, Saint-Pierre-de-Salène, Gérard Monfort, 1991 (textes de 1932 et 1991).
- Lowenthal, David, *Past is a Foreign Country*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985.
- Lyall, Sutherland, *Dream Cottages: From Cottage Ornée to Stockbroker Tudor. Two Hundred Years of the Cult of the Vernacular*, London, Robert Hale, 1988.
- MacArthur, John, « The Butcher's Shop: Disgust in Picturesque Aesthetics and Architecture », *Assemblage*, 30, 1996, p 32-43.

- Mahon, Denis, « Miscellanea for the Cleaning Controversy », *The Burlington Magazine*, vol. CIV, n° 716, novembre 1962, pp. 460-470.
- Malek, James S., *The Arts compared: An Aspect of Eighteenth-Century British Aesthetics*, Détroit, Wayne State University Press, 1974.
- Mamillan, Marc, *Pathologie et restauration des constructions en pierre*, Centre international d'études pour la conservation et la restauration des biens culturels, 1972.
- Mancini, Franco et Pino Simonelli, « Il rovinismo nella scenografia del Settecento », in *Il teatro a Roma nel Settecento*, vol. I, Rome, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1989.
- Mayer, J., *Surphase Architecture*, catalogue de l'exposition de Aedes sur l'architecture de Mayer (Berlin 27 mai - 16 juin), Berlin, 2002.
- McClellan, Andrew, *Inventing the Louvre: Art, Politics, and the Origins of the Modern Museum in Eighteenth-Century Paris*, Cambridge et New York, Cambridge University Press, 1994.
- McCormick, Thomas J., *Ruins as Architecture. Architecture as Ruins*, Dublin, New Hampshire, William L. Bauhan, 1999.
- McCracken, Grant, *Culture and Consumption. New Approaches to the Symbolic Character of Consumer Goods and Activities*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1988.
- McKay, Sherry, « The Salon de la Princesse : Rococo Design, Ornamented Bodies and the Public Sphere », *Racar*, v. 21, n°1, 1994, p. 71-84.
- Mornet, Daniel, *Le sentiment de la nature en France, de J.-J. Rousseau à Bernardin de Saint-Pierre; essai sur les rapports de la littérature et des mœurs*, New York, B. Franklin, 1971 (Paris, 1907).
- Mortier, Roland, *La poétique des ruines en France : ses origines, ses variations, de la Renaissance à Victor Hugo*, Genève, Librairie Droz, 1974.
- Mosser, Monique, « La réunion des arts est dans le jardins », in *Le progrès des arts réunis : 1763-1815. Mythe culturel des origines de la Révolution à la fin de l'Empire*, Bordeaux, CERCAM, 1992, p. 171-185.
- Mostafavi, Mohsen et David Leatherbarrow, « On Weathering. A New Surface out of the Traks of Time », *Daidalos*, 43, 15 mars 1992, p. 116-123.

- Mostafavi, Mohsen, et David Leatherbarrow, *On Weathering : The Life of Buildings in time*, Cambridge et Londres, The MIT Press, 1993.
- Mostafavi, Mohsen et David Leatherbarrow, *Surface Architecture*, Cambridge, MIT Press, 2002.
- Nègre, Valérie, « La céruse et le blanchiment des villes de brique au milieu du XVIII^e siècle », *Techniques & culture*, n° 38, 2001, p. 5-16.
- Norman, Mark et Richard Cook, « Just a tiny bit of rouge upon lips and cheeks: Canova, colour, and the classical ideal », in *Canova Ideal Heads*, catalogue de l'exposition de la Chambers Hall Gallery, Ashmolean Museum, 11 juillet - 14 sept. 1997, Oxford, 1997, p. .
- On Site Review*, n° 9, 2003.
- Paris, capitale des arts sous Louis XV*, Tome I, *Peinture, sculpture, architecture, fêtes, iconographie*, dirigé par Daniel Rabreau, William Blake & co., 1997.
- Paulson, Ronald, *Hogarth*, vol. 3. *Art and Politics, 1750-1764*, New Brunswick, New Jersey, Rutgers University Press, 1993
- Perez-Gomez, Alberto et Louise Pelletier, *Architectural Representation and the Perspective Hinge*, Cambridge et Londres, The MIT Press, 1997.
- Perez-Gomez, Alberto, *Architecture and the crisis of modern science*, Cambridge, MIT press, 1983.
- Pérouse de Montclos, Jean-Marie, *Etienne-Louis Boullée (1728-1799). De l'architecture classique à l'architecture révolutionnaire*, Paris, Arts et Métiers Graphiques, 1969.
- Pérouse de Montclos, Jean-Marie, *L'Architecture à la française XVI^e, XVII^e, XVIII^e siècles*, Paris, Picard, 1982.
- Pérouse de Montclos, Jean-Marie, « La ruine : modèle de l'ordre », *L'emploi des ordres à la Renaissance*, actes du colloque tenu à Tours du 9 au 14 juin 1986; Paris; Picard, 1992, p. 365-371.
- Pérouse de Montclos, Jean-Marie, *Les prix de Rome. Concours de l'Académie royale d'architecture au XVIII^e siècle*, Paris, Berger-Levrault, École nationale supérieure des beaux-arts, 1984.
- Perrot, Philippe, *Le travail des apparences: le corps féminin XVIII^e – XIX^e siècle*, Paris, Seuil, 1984.

- Picon, Antoine, Plesters, Joyce, « Dark Varnishes - Some Further Comments », *Burlington Magazine*, vol. 104, n° 716, novembre 1962, pp. 452-460.
- Piggott, Stuart, *Antiquity depicted. Aspects of archaeological illustration*, Thames and Hudson, 1973.
- Piggott, Stuart, *William Stukeley: An Eighteenth-Century Antiquary*, édition révisé et augmentée, Thames and Hudson, 1985 (1950).
- Piranèse et les Français 1740-1790*, actes du colloque de la Villa Médicis (12-14 mai 1976), Rome, Edizioni dell'Elefante, 1978.
- Potts, Alex, *Flesh and the Ideal: Winckelmann and the Origins of Art History*, New Haven and London, Yale University Press, 1994.
- Rabreau, Daniel, *Les dessins d'architecture au XVIIIe siècle*, Paris, Bibliothèque de l'image, 2001.
- Réau, Louis, *Histoire du vandalisme. Les monuments détruits de l'Art français*, Tome I, *Du haut Moyen Age au XIXe siècle*, Paris, Hachette, 1959.
- Readings in Historic Preservation. Why? What? How?*, dirigé par Norman Williams, Jr. & Edmund H. Kellogg, and Frank B. Gilbert, Rutgers, The State University of New Jersey, 1983.
- Renouvier, Charles, *Uchronie (l'utopie dans l'histoire), esquisse historique apocryphe du développement de la civilisation européenne tel qu'il n'a pas été, tel qu'il aurait pu être...*, Paris, Bureau de la critique philosophique, 1876.
- Richardson, Margaret, "Model Architecture", *Country Life*, vol. CLXXXIII, n 38, Sept. 21, 1989, p. 224-227.
- Riëgl, Alois, *Le culte moderne des monuments, sa nature son origine*, in *Extenso*, Recherches à l'École d'architecture Paris-Villemin, no 3, 1984 (1903).
- Riley, James C., *The Eighteenth-Century Campaign to Avoid Disease*, Londres, MacMilan, 1987.
- Robison, Andrew, *Piranesi. Early Architectural Fantasies : A Catalogue Raisonné of the Etchings*, National Gallery of Art, Washington, The University of Chicago Press, 1986.
- Roth, Michael S., Claire Lyons et Charles Merewether, *Irresistible Decay : Ruins Reclaimed*, The Getty Research Institute, 1997.

- Ruskin, John, *Les Sept lampes de l'architecture*, traduit par G. Elwall, Paris, Les Presses d'aujourd'hui, 1980.
- Ruskin, John, *The Seven Lamps of Architecture*, deuxième édition, New York, Dover Publications, 1989 (1880).
- Ruskin, John, *The Stones of Venice*, 3 vol., Londres, Smith, Elder, and Co., 1851-53.
- Ruskin's *Venice : The Stones Revisited*, présentation et photographies de Sarah Quills, introduction de Alan Windsor, Aldershot, Ashgate, 2000.
- Saint-Girons, Baldine, *Esthétiques du XVIII^e siècle : Le modèle français*, Paris, Philippe Sers éditeur, 1990.
- Saint-Girons, Baldine, *Fiat lux. Une philosophie du sublime*, Paris, Quai Voltaire, 1993.
- Salmon, Frank, *Building on Ruins: The Rediscovery of Rome and English Architecture*, Burlington, Ashgate, 2000.
- Skin: Surface, Substance + Design*, dirigé par Ellen Lupton, New York. Princeton Architectural Press, 2002.
- Starn, Randolph, « Three Ages of Patina in Painting », *Representations*, n° 78, printemps 2002, p. 86-115.
- Starobinski, Jean, *L'Invention de la liberté 1700-1789*, Genève, éditions d'art Albert Skira, 1964.
- Stewart, David, « Political Ruins: Gothic Sham Ruins and the '45 », *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 55, n° 4, December 1996, pp. 400-411.
- Summerson, John, *Architecture in Britain 1530 to 1830*, Baltimore, Penguin Books, 1954.
- Szambien, Werner, *Le musée d'architecture*, Paris, Picard, 1988.
- Szambien, Werner, *Symétrie, goût, caractère. Théorie et terminologie de l'architecture à l'âge classique 1550-1800*, Paris, Picard, 1986.
- The Changing Garden: Four Centuries of European and American Art*, catalogue dirigé par Betsy G. Fryberger, Stanford University (11 juin- 7 septembre 2003), The Dixon Gallery and Gardens, Memphis (19 octobre 2003 – 11 janvier 2004), The University of Michigan Museum of Art, Ann Arbor (13 mars – 23 mai 2004), 2003.

The Genius of Place: The English Landscape Garden 1620-1820, présenté par John Dixon Hunt et Peter Willis, Londres, Paul Elek, 1975.

The Politics of the Picturesque: Literature, Landscape and Aesthetics since 1770, dirigé par Stephen Copley et Peter Garside, Cambridge, Cambridge U. Press, 1994.

Thuillier, Jacques, *Sébastine Bourdon 1616-1671*, catalogue critique et chronologique de l'œuvre complet, Paris, catalogue de l'expo rétrospective présentée à Montpellier (musée Fabre, 7 juillet – 15 octobre 2000) et Strasbourg (Galerie de l'Ancienne Douane, 25 novembre 2000 – 4 février 2001), RMN, 2000.

Tournikiotis, Panayotis, *The Historiography of Modern Architecture*, The MIT Press, Cambridge (Ma.), 1999.

Tracing Architecture. The Aesthetics of Antiquarianism, dirigé par Dana Arnold et Stephen Bending, Malden et Oxford, Blackwell Publishing, 2003 (publié pour la première fois en tant que numéro de *Art History*, volume 25, n° 4, 2002).

Tschudi Madsen, Stephan, *Restoration and anti-restoration: A study in English Restoration philosophy*, Oslo, Universitetsforlaget, 1976.

Viale Ferrero, Mercedes, *Filippo Juvarra, scenografo e architetto teatrale*, New York and London, Benjamin Blom inc., 1970.

Viale Ferrero, Mercedes, *La scenografia del '700 e i fratelli Galliari*, Turin, Edizioni d'Arte Fratelli Pozzo, 1963.

Vidler, Anthony, *Claude-Nicolas Ledoux: Architecture and Social Reform at the End of the Ancien Régime*, Cambridge (Ma.), The MIT Press, 1990.

Vidler, Anthony, *The Writing of the Walls: Architectural Theory in the Late Enlightenment*, Princeton (N.J.), Princeton Architectural Press, 1987.

Vigarello, Georges, *Le propre et le sale. L'Hygiène du corps depuis le Moyen Âge*, Paris, Seuil, 1985.

Visions of Ruins. Architectural Fantasies & Designs for Gardens Follies, catalogue de l'exposition de The Soane Gallery, 1999, Londres, Sir John Soane's Museum, 1999.

Vogel, Christina, « Temps et attente comme expérience esthétique au siècle des Lumières », *Poétique*, v. 29, no 113, 1998, p. 17-27.

Wanning Harries, Elizabeth, *The Unfinished Manner. Essays on the Fragment in the Later Eighteenth Century*, Charlottesville and London, University Press of Virginia, 1994.

Watkin, David, *The English Vision. The Picturesque in Architecture, Landscape and Garden Design*, New York, Harper & Row, 1982.

White, R.B., *The Changing Appearance of Buildings*, Londres, Her Majesty's Stationery Office, 1967.

Why Fakes matter? Essays on Problems of Authenticity, dirigé par Mark Jones, actes du symposium *Fake* tenu au British Museum du 7 au 10 juin 1990 à l'occasion de l'exposition *Fake? The Art of Deception*, Londres, British Museum Press, 1992.

Wigley, Mark, *White Walls, Designer Dresses: The Fashioning of Modern Architecture*, Cambridge, MIT Press, 1995.

Wines, James, *Green Architecture*, Köln, Taschen, 2000.

Woodward, Christopher, « Fuimus Indignant Reader! », *Country Life*, v. 192, no. 41, 8 octobre, 1998, p. 102-105.

ANNEXE

LE TEMPS ET LE PEINTRE

Extrait de Marco Boschini, *La Carta del navegar pitoresco*, édition critique, Venise et Rome, Istituto per la Collaborazione Culturale, 1966, p. 538-539.

El Vechi ferma el tempo e dise : olà,
Cosa pensistu a far col to velar?
Vustu forsi Pitura inmortalar?
Ferma, che voi che ti resti incantà.

E mostra al tempo una tal tela scura,
Col dirghe : quanto xe, che ti laori
A far patina sora sti colori,
Perché vechia diventa sta Pitura?

Responde el tempo : l'è cent'ani, e pi,
Che studio e che me sforzo a colorir
Quel ch'l penelo no ha possù suplir,
Dove pretendo saver più de ti.

Misier no, misier no, replica el Vechia :
Te voglio depenar quel che ti ha fato;
Vegno ala prova. E là presto, int'un trato,
El neta el quadro, che ognun se ghe ispechia.

Alora dise el temp : so anche mi,
Che a desfar quel che ho fato se fa presto.
Se in l'operar ti fussi cusi lesto,
M'inchinerave, e te daria 'l bondi.

El Vechia, con la strada vechi aponto,
Propria, particular, industriosa,
Fa une vergogna al tempo gloriosa,
E torna el quadro in pristino int'un ponto.

Ma dise Piero Vechia : pian, fradelo,
Che non solo in far vechio ho pretension,

Ma a far da niovo pretendo esser bon;
E in questo no val niente el to cervelo.

E ghe mostra quel quadro singular,
Dove l'Imperator, empio e tiran,
Sa Zuane e San Paulo sora el pian
Dal Manegoldo fè decapitar.

E, Perché'l tempo no più conteder,
Pien de vergogan e più veloce el scuola,
Più no seendo replicar parola;
Tal che, confuso, el se convegne render.

Oh Piera Vechia, degna e sasonà,
Che adorna el grave Tempio de Pitura!
Piera, che'l tempo no farà mai scura,
Ma eterna imobilmente luserà!